

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ÉRIC ROHMER

Conte d'été



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandeau.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.

Rédacteur du dossier : Philippe Fauvel .

Conception graphique : Thierry Célestine.

Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achévé d'imprimer : juillet 2011

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Éric Rohmer, éternel auteur	2
Acteur – Melvil Poupaud, alter ego	3
Genèse – Du luxe de tourner en petite équipe	4
Contexte – La Nouvelle Vague - ce qu'il en reste	5
Avant la séance	5
Genre – Variations en séries	6
Découpage	8
Récit – Un conte en chanson	9
Mise en scène – Des figures et du désordre	10
Séquence – « <i>Un voyage, ça se prépare</i> »	12
Plan – Parenthèse documentaire	14
Technique – Plages sonores	15
Motif – La carte postale	16
Pistes de travail	18
Atelier – Trajectoires du désir	19
Filiations – « <i>L'Océan resplendit...</i> »	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

Conte d'été

France, 1996



Réalisation, scénario :
Image :

Son :

Montage :

Musique :

Production :

Distribution :

Durée :

Formats :

Sortie française :

Éric Rohmer
Diane Baratier,
assistée de Xavier Tauveron
Pascal Ribier, assisté de
Frédéric de Ravignan
Mary Stephen
Philippe Eidel ("Le forban",
"Jean Quémeneur"),
Sébastien Erms [Éric Rohmer
et Mary Stephen] ("Fille de
corsaire")

Margaret Menegoz
(Les Films du Losange),
Françoise Etchegaray
(directrice de production),
assistée de Franck Bouvat
et Bethsabée Dreyfus
Les Films du Losange
1 h 52
35 mm couleur, 1:1,33
5 juin 1996

Interprétation

Gaspard :

Margot :

Solène :

Léna :

Le terre-neuva :

L'oncle Alain :

La tante Maïwenn :

L'accordéoniste :

Le cousin de Léna :

Melvil Poupaud
Amanda Langlet
Gwenaëlle Simon
Aurélia Nolin
Aimé Lefèvre
Alain Guellaff
Evelyne Lahana
Yves Guérin
Franck Cabot

SYNOPSIS

Gaspard, étudiant à Rennes en mathématiques et musicien amateur, arrive à Dinard où il vient passer ses vacances. Il occupe une chambre dans une villa proche de la mer. Il rencontre Margot, étudiante en ethnologie, qui travaille dans la crêperie de sa tante pour la saison estivale. Ensemble ils entreprennent des balades dans la région et discutent de la musique bretonne, du hasard et surtout de l'amour, qu'il soit amour de soi, conquête amoureuse ou amitié. Gaspard dit attendre Léna, sa petite amie. Margot se permet d'en douter puisqu'elle n'arrive jamais et incite Gaspard à s'intéresser à Solène qu'il a déjà croisée lors d'une soirée en discothèque. Il la rencontre justement deux jours plus tard près de la plage et celle-ci l'invite à une excursion à Saint-Malo. Dans l'appartement des oncle et tante de Solène, Gaspard se met à jouer la chanson qu'il a commencé de composer depuis le début de son séjour, chanson destinée à l'origine à Léna. Lisant la musique, elle se met à chanter « Fille de corsaire », qu'elle reprendra le lendemain lors d'une sortie en mer, accompagnée par un accordéoniste, sous l'oeil approbateur et flatté de son auteur.

En retrouvant Margot, Gaspard explique que si Léna n'arrive pas, c'est Solène qu'il emmènera à Ouessant... mais c'était oublier qu'il avait aussi proposé ce voyage à Margot. Margot est fâchée et Gaspard se retrouve dans une situation inextricable, dédoublée avec l'arrivée de Léna qu'il croise à Saint-Lunaire et qui lui demande où en est la chanson qu'il devait lui écrire. Après une dispute violente avec Léna, Gaspard se rend compte qu'il n'est vraiment lui qu'avec Margot et l'invite à nouveau à Ouessant. Ils s'embrassent. Le lendemain, il revoit Solène, intransigeante, qui le somme de choisir avec qui il part sur l'île. Un coup de téléphone résout le grave dilemme : un magnétophone 8 pistes attend Gaspard à La Rochelle et c'est une bonne affaire. Il l'annonce au téléphone à Margot qui le retrouve à l'embarcadere. Gaspard repart seul de Dinard, la musique passant avant toute chose.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Longs métrages et séries

- 1962 *Le Signe du Lion*
- 1976 *Die Marquise von O...*
- 1979 *Perceval le Gallois*
- 1987 *4 Aventures de Reinette et Mirabelle*
- 1993 *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque ou Les Sept Hasards*
- 1995 *Les Rendez-vous de Paris*
- 2001 *L'Anglaise et le Duc*
- 2004 *Triple Agent*
- 2007 *Les Amours d'Astrée et de Céladon*

« Six contes moraux » :

- 1962 *1 La Boulangère de Monceau (CM)*
- 1963 *2 La Carrière de Suzanne (CM)*
- 1967 *IV La Collectionneuse*
- 1969 *III Ma nuit chez Maud*
- 1970 *V Le Genou de Claire*
- 1972 *VI L'Amour, l'après-midi*

« Comédies et proverbes » :

- 1981 *La Femme de l'aviateur*
- 1982 *Le Beau Mariage*
- 1983 *Pauline à la plage*
- 1984 *Les Nuits de la pleine lune*
- 1986 *Le Rayon vert*
- 1987 *L'Ami de mon amie*

« Contes des quatre saisons » :

- 1990 *Conte de printemps*
- 1992 *Conte d'hiver*
- 1996 *Conte d'été*
- 1998 *Conte d'automne*

Films pour la télévision

- 1964 *Métamorphoses du paysage*
- 1965 *Entretien sur Pascal*
- 1966 *Victor Hugo, Les Contemplations, Livres V et VI*
- 1967 *L'Homme et les Images*
- 1968 *Stéphane Mallarmé*
- 1968 *Louis Lumière*
- 1975 *Ville nouvelle*
- 1990 *Les Jeux de société*

RÉALISATEUR

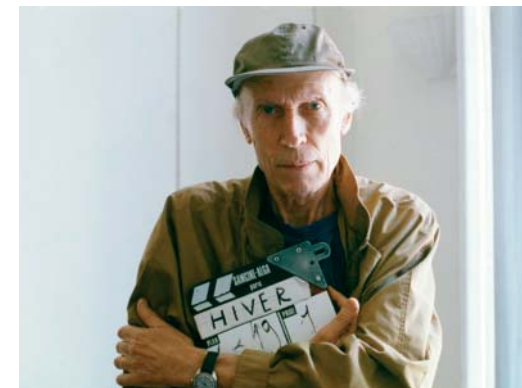
Éric Rohmer, éternel auteur

Le travail et la vie du cinéaste sont plongés dans le secret. Rohmer a su protéger sa vie personnelle, au point de tout contenir et a toujours fait part de discrétion dans son travail. Ce cloisonnement de la vie privée et de l'œuvre se traduit par l'usage de pseudonymes : Éric Rohmer le cinéaste, Gilbert Cordier l'écrivain (en 1946, pour la sortie de son livre *Elisabeth*), Maurice Schérer (son vrai patronyme) le critique, Sébastien Erms le compositeur de musiques originales... Une des raisons d'adoption du pseudonyme « Éric Rohmer » tiendrait « à sa famille, à sa mère en particulier, qui aurait peu apprécié que le digne professeur de lettres se fourvoie dans la profession cinématographique¹ ». Le recours au pseudonyme est un masque traditionnel, tant en littérature qu'au théâtre ou au cinéma. Ce jeu de piste avec Rohmer est plus malicieux que véritablement sérieux, mais complexifie aussi la lecture de son œuvre.

Né en 1920 à Tulle et mort en 2010 à Paris, Éric Rohmer a réalisé vingt-quatre longs métrages qui forment une seule et même œuvre tant la cohérence et l'écho entre ses films sont l'aboutissement d'une pleine conscience de son travail, de la forme et de ses thèmes de prédilection (les jeux de l'amour et du hasard et l'observation des mœurs). Un seul mot peut suffire pour décrire le cinéaste conteur et moraliste : la lucidité. La lucidité qu'il a sur les décennies qu'il traverse, dessinant chaque mode sous sa forme la plus juste. Cette lucidité est celle aussi qu'il cultive en tant que cinéaste et qui va de pair avec la Politique des auteurs qui était la sienne alors qu'il était critique, animant entre 1947 et 1951 les débats au ciné-club du Quartier Latin où il rencontre Chabrol, Godard, Rivette et Truffaut, ou en écrivant dans les revues *Arts*, *La Parisienne* ou les *Cahiers du cinéma*.

Qu'est-ce qui fait de Rohmer le bâtisseur d'une œuvre qui, contre vents et marées, se consolide dans la constance, alimentant son cinéma dans une économie en circuit fermé, convaincu qu'il est de mieux poursuivre ainsi son entreprise ? Son opiniâtreté et la hardiesse dont il fait preuve pour maintenir un microsystème fiable, avantageux, bon marché, répondent avant tout à ses envies de liberté en tant que cinéaste.

C'est pourquoi il a su s'entourer : toute fonction entrant dans la fabrication



Éric Rohmer sur le tournage de *Conte d'hiver*

d'un film est artistique aux yeux de Rohmer. C'est sa façon de valoriser le travail de ses collaborateurs à qui il est fidèle, tout en s'incluant dans ce processus, s'investissant toujours dans un domaine technique ou un autre (c'est ainsi qu'on le voit, en ouverture de *La Fabrique du Conte d'été*, faire des essais caméra et son en récitant Rimbaud et en faisant le clap).

« Personnellement, étant très égocentrique, voire égocentriste, tout en respectant les gens qui travaillent avec moi, je ne leur donne jamais une entière liberté. Et ceci n'est possible que dans la mesure où l'équipe est très restreinte². »

Pour *Conte d'été*, l'équipe est en effectif réduit pour plus de discrétion sur les lieux de tournage en décors naturels. Rohmer joue de l'économie, par principe, et par conviction, en « éternel amateur » comme il aime à le dire. Cet amateurisme revendiqué cache bien sûr son désir démiurgique. Car n'est-il que réalisateur ? Non, et voici comment il définit son métier :

« Dans mes génériques par exemple (je me suis toujours occupé de tout, y compris des génériques), je ne mettrai jamais "Un film de", je trouve cela ridicule, commercial. Je mets, comme on le fait pour un bouquin et comme je suis l'auteur de tout : Éric Rohmer

"Comédies et proverbes"

Le Rayon vert

En ce qui concerne le mot "réalisation", je suis contre car je pense que la réalisation est le fait de tous les techniciens et que le réalisateur devrait être appelé : le "directeur de la réalisation", de même qu'à l'étranger, on parle bien de directeur (en général on emploie ce terme surtout pour qualifier la direction d'acteurs) car le fait de réaliser n'est pas uniquement son fait. [...] Je préfère le mot "mise en scène" à réalisation, mais il a une connotation un peu trop théâtrale. Pour ma part, je dirais volontiers "auteur" car je me considère comme un auteur³. »

1) Joël Magny, *Éric Rohmer*, Rivages, « Cinéma », Paris, 1986, p. 9.

2) « La prise de vues est-elle une fonction artistique ? », entretien avec Éric Rohmer par Priska Morrissey, dans Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les autres*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 186.

3) « La prise de vues est-elle une fonction artistique ? », p. 185-186.

ACTEUR

Melvil Poupaud, alter ego

Rohmer a toujours privilégié l'acteur. Les comédiens de Rohmer sont souvent des personnes à qui il donne leur chance : si nous considérons l'ensemble des comédiennes qu'il a fait tourner, seule Arielle Dombasle connaît un succès d'estime en dehors de ses rôles interprétés pour lui. On voit peu ces comédiennes ailleurs. Les « rohmériennes » ne correspondraient pas au canon esthétique du cinéma contemporain français. Pourtant, si Amanda Langlet n'est pas la femme du cinéma français, elle représente pourtant « la femme française » par excellence, autant la jeune adolescente lucide en amour dans *Pauline à la plage* que la jeune femme étudiante de *Conte d'été* ou celle, mère de famille et enseignante des années 1930, dans *Triple Agent*.

Rohmer conçoit ainsi ses personnages : « Il ne me préparait pas au rôle, nous avions seulement des conversations, et sans m'en rendre compte je commençais à travailler pour le film. Il me disait seulement : "Ne changez rien, restez comme vous êtes"¹ ». De même qu'il faut semer à temps (comme les rosiers plantés à la bonne saison pour que les fleurs servent la beauté des plans du *Genou de Claire*), il faut aussi respecter la terre, ne pas en abuser ; il ne faut pas abuser du temps, il ne faut pas abuser de la matière : il faut respecter aussi les comédiens. Dans *La Fabrique du Conte d'été*, Rohmer fait remarquer à Diane Baratier qu'il ne faut pas trop « embêter » Amanda Langlet avec des indications de déplacement...

Contrairement à Amanda Langlet, Melvil Poupaud ne connaissait pas encore Rohmer lors de la préparation de *Conte d'été* : « Je l'ai rencontré via Arielle Dombasle avec qui je venais de jouer *Fado majeur et mineur* de Raoul Ruiz, c'est elle qui m'a emmené dans son bureau du Losange. Il cherchait un personnage de pianiste, et comme j'étais guitariste, ça l'intéressait. Il a fait du personnage un guitariste et on a adapté ensemble le morceau qu'il avait composé pour le piano. » Plus loin, il ajoute : « *Conte d'été* est l'un des films où il se met le plus à la place du protagoniste. J'ai senti très tôt que ce que disait mon personnage pouvait s'adapter à lui : la difficulté à s'intégrer au groupe, son rapport aux gens, à la musique... Je me suis donc beaucoup inspiré de sa façon de parler, de sa gestuelle, par exemple garder les bras croisés. Il l'a vu, c'est certain, mais il ne m'en a pas parlé. C'était tacite². »



Rohmer sait par avance quel comédien va correspondre à ses besoins, ce qu'il va savoir ou non développer, et l'aide à appréhender son rôle. Sa méthode consiste à le rencontrer pendant les mois de préparation pour tisser petit à petit le profil du personnage recherché, mêlant interprétation strict du texte et apport personnel du comédien. Poupaud a su se rapprocher de la personnalité de Rohmer avec son consentement, en particulier dans les attitudes de ce corps longiligne et filiforme. Et le cinéaste a su tirer le meilleur parti du jeu et du romantisme ténébreux de Poupaud, servant ainsi la solitude et l'indécision perpétuelle de Gaspard. Son corps balance entre des moments d'aisance et des moments d'embarras (en particulier dans la scène de la boîte de nuit).

Si c'est grâce à Rohmer qu'il tient pour la première fois le haut de l'affiche d'un film, Poupaud, qui a vingt-deux ans au moment du tournage, n'en est pas pour autant à son premier rôle. Sa première apparition face à la caméra date de 1979 dans *Enfance musique* de Benoît Jacquot, documentaire sur les enfants et la musique. Il joue ensuite pour le cinéma dans *La Ville des pirates* de Raoul Ruiz en 1984. Son goût du cinéma dérive de cette expérience : avec le cachet touché pour sa prestation dans ce film, il achète sa première caméra vidéo avec laquelle il va filmer dans sa chambre d'enfant et reproduire ce qu'il a vu sur le tournage. Il signe plusieurs courts métrages en vingt ans, comme *Qui es-tu Johnny Mac ?* (1984), *3 jours...* (1988) ou *Boulevard Mac Donald* (1994).

¹ « Amanda Langlet », entretien avec Jean-Philippe Tessé, *Cahiers du cinéma*, n° 653, février 2010, p. 29.

² « Melvil Poupaud », propos recueillis par Stéphane Delorme, *Cahiers du cinéma*, n° 653, février 2010, p. 46-47.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

- 1984 *La Ville des pirates* de Raoul Ruiz
- 1985 *L'Île au trésor* de Raoul Ruiz
- 1985 *L'Éveillé du pont de l'Alma* de Raoul Ruiz
- 1986 *Dans un miroir* de Raoul Ruiz
- 1989 *La Fille de 15 ans* de Jacques Doillon
- 1992 *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud
- 1993 *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* de Laurence Ferreira Barbosa
- 1995 *Élisa* de Jean Becker
- 1994 *Fado majeur et mineur* de Raoul Ruiz
- 1996 *Le Journal du séducteur* de Danièle Dubroux
- 1997 *Trois vies et une seule mort* de Raoul Ruiz
- 1997 *Généalogies d'un crime* de Raoul Ruiz
- 1998 *Marianne* de Benoît Jacquot
- 1999 *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz
- 2000 *La Racine du cœur* de Paulo Rocha
- 2001 *Reines d'un jour* de Marion Vernoux
- 2003 *Schimkent Hotel* de Charles de Meaux
- 2003 *Le Divorce* de James Ivory
- 2003 *Les Sentiments* de Noémie Lvovsky
- 2004 *Eros thérapie* de Danièle Dubroux
- 2005 *Le temps qui reste* de François Ozon
- 2007 *Broken English* de Zoe Cassavetes
- 2007 *L'Heure zéro* de Pascal Thomas
- 2008 *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin
- 2008 *Speed Racer* de Andy et Lana Wachowski
- 2008 *Le crime est notre affaire* de Pascal Thomas
- 2008 *The Broken* de Sean Ellis
- 2009 *Lucky Luke* de James Huth
- 2010 *Le Refuge* de François Ozon
- 2010 *L'Autre Monde* de Gilles Marchand
- 2010 *Les Mystères de Lisbonne* de Raoul Ruiz
- 2011 *La Lisière* de Géraldine Bajard
- 2011 *L'Orpheline avec en plus un bras en moins* de Jacques Richard
- 2011 *Laurence Anyways* de Xavier Dolan



GENÈSE

Du luxe de tourner en petite équipe



L'œuvre de Rohmer prend la forme d'une boucle renouvelée : films « amateurs », puis une série, puis des films d'adaptation ou historiques plus riches et complexes à monter en termes de production. Ses courts métrages des années 1950 et de la première moitié des années 1960, sa série « Contes moraux » avec des films plus « professionnels », les films *La Marquise d'O...* et *Perceval Le Gallois* serait une première boucle. À la suite, on constate un renouvellement de son amateurisme dans certains films de la série « Comédies et proverbes » (*La Femme de l'aviateur* et *Le Rayon vert*), dans *4 Aventures de Reinette et Mirabelle*, *L'Arbre*, *le Maire et la Médiathèque* ou *Les Rendez-Vous de Paris*. Puis viennent les « Contes des quatre saisons », plus standards, et enfin les trois derniers longs métrages, une nouvelle fois plus difficiles à exécuter techniquement et plus coûteux (*L'Anglaise et le Duc*, *Triple Agent*, *Les Amours d'Astrée et de Céladon*).

La condition première de la survie de toute entreprise pour Rohmer est une gestion extrêmement rigoureuse et une modestie dans les budgets mis en œuvre pour chaque film. Cette rigueur aboutit à un système fiable grâce auquel Les Films du Losange (maison de production dont Rohmer fut co-fondateur) puis la CER (la Compagnie Éric Rohmer), si elles réalisent parfois de bonnes opérations financières, ne perdent pas d'argent.

Premier principe : avoir le temps. Cette recherche du temps, véritable luxe des années 1980, résonne de façon très juste dans la bouche de Renato Berta, chef-opérateur des *Nuits de la pleine lune* et s'applique à toute l'œuvre de Rohmer : « Le vrai luxe, aujourd'hui, pas le luxe bête, c'est le temps. Pour un cinéaste comme Éric Rohmer, c'est de se mettre dans les conditions pour avoir du temps. Pour ça, il ne faut pas une équipe dite "classique", c'est impossible. Et puis il faut les alliances, il faut que tout le monde parle à peu près du même film, ce qui est un événement tellement rare¹ ! »

Il faut concevoir le cinéma de Rohmer en termes d'économie, à la fois comme un art de bien administrer une maison et aussi comme une gestion où l'on évite la dépense inutile : c'est vrai pour la production, c'est vrai pour la lumière, c'est



La Fabrique du Conte d'été de F. Etchegaray et J.A. Fieschi (CER, 2005)

vrai pour le son. Pour la lumière, pour le cadre, comme pour tous les techniciens ou les comédiens (voir p. 3), l'économie de moyens sert le récit.

Souvent Rohmer répète avec ses comédiens : ils repèrent parfois les lieux ensemble, et seulement plus tard, en fonction des facteurs extérieurs, le réalisateur, la directrice de la photographie et l'ingénieur du son se concertent pour la scène, pour connaître les déplacements, Rohmer expliquant ce qu'il attend techniquement. Le tournage se déroule sans interruption, et sans de trop longues discussions pendant le tournage, hormis pour répondre à l'éternelle question : « la prise est-elle bonne ou mauvaise ? ».

Dans la continuité, l'équipe ne se rend pas bien compte de ce qu'elle fait. Seul le cinéaste sait exactement ce qu'il veut. Souvent les membres de l'équipe disent ne pas voir à quoi les scènes tournées vont aboutir... Rohmer a tout en tête et fait preuve d'un esprit de synthèse rare. Il y a peu de notations dans ses scénarios, tout au plus quelques indications de déplacements. S'il a des idées de découpage, il les garde pour lui. Il les applique au tournage, sans forcément les partager, souvent en plaçant la caméra lui-même et en donnant des directions aux comédiens pour évoluer dans l'espace. La communication avec l'équipe est souvent minimale. Rien ne se fait par instruction, mais toujours par élimination. Rohmer ne dit pas à un technicien de faire d'une manière ou d'une autre, mais peut affirmer que tel mouvement de caméra ne convient pas... de quoi faire douter chacun de ce qu'il est en train de faire.

Ce travail d'équipe passe par la fidélité à Rohmer et par la compréhension de sa méthode : ils s'entretiennent tous de ce qu'ils doivent faire, sans passer par le metteur en scène. Ils s'aident pour placer ou déplacer le matériel. On le constate dans *La Fabrique du Conte d'été* quand tout le monde remonte de la plage avec le matériel, ou quand un comédien porte lui aussi un pied de caméra...

1) Cité par Alain Bergala dans « La Méthode », *Cahiers du cinéma*, n° 364, octobre 1984, p. 7.

CONTEXTE

La Nouvelle Vague – ce qu’il en reste.

S’il ne s’attache plus à redéfinir la notion d’« auteur » à la fin de sa vie, Rohmer tire des enseignements de la Nouvelle Vague sur son cinéma : « *La Nouvelle Vague a transformé le cinéma, peut-être pas en profondeur ; en tout cas, elle l’a marqué. À la différence du néoréalisme, on dit qu’elle n’a rien apporté dans le fond du sujet, ni dans la forme – mais qu’elle a renouvelé le mode de production : on a fait des films moins coûteux, moins lourds, etc. Je suis d’accord avec cette idée, mais j’ajoute que la façon de produire un film rejaillit sur sa nature, sur son style. Mes films par exemple, quel est leur mérite, leur qualité ? D’où vient mon style ? Eh bien, de ma façon de travailler. Ce n’est pas du tout la même chose de filmer des gens dans la rue, plus ou moins à la sauvette (ce qui est devenu plus difficile), et de payer des figurants. Le film sera beaucoup plus vrai, plus léger, s’il est réalisé pour peu d’argent... Il y a des films qui (contrairement à ce qu’on pourrait croire) n’auraient pu être faits s’ils n’avaient pas été bon marché¹. »*

Ainsi, il y aurait une façon d’envisager le cinéma autrement que celle qui le conduit à son état actuel – celui d’une surenchère des coûts de production –, une autre politique pouvant se différencier de la politique du cinéma telle qu’elle existe pour une grande majorité des films français, et telle que Rohmer l’a vue évoluer depuis les années 1950. Il y a par exemple dans son travail une détermination très grande à lutter en tant que cinéaste contre le gâchis, quel qu’il soit. C’est lui qui déplacera une poubelle qui gêne sur la digue de Dinard, c’est lui qui passera de la crème solaire sur le dos d’une comédienne, c’est lui qui portera aussi des accessoires à la fin d’une journée de tournage... Chacun est utile en tout, d’où une équipe toujours petite.

S’il a toujours été un fier représentant d’un front d’opposition dans la production française, c’est parce qu’il n’a jamais faibli vis-à-vis de sa position d’auteur, de sa maîtrise du cinéma et de ses principes théoriques, tenace volonté grâce à laquelle il a vogué, en toute indépendance, et malgré son statut de « cinéaste de la Nouvelle Vague », sur les mers changeantes du cinéma français, avec le même savoir-faire, et sans jamais prendre l’eau.



À la question d’une définition claire de la désignation du courant « Nouvelle Vague », Rohmer répond :

« *Finalement, je crois que, constitutionnellement, la Nouvelle Vague était un cinéma d’amateurs. En devenant plus professionnelle par la suite, elle a peut-être perdu sa force, ce qui expliquerait qu’actuellement on en revienne à une situation semblable à celle des années cinquante. [...] L’aspect le plus important de la Nouvelle Vague se situe au niveau de la production. Le reste, c’est un groupe d’amis avec des idées et des préoccupations communes. La ligne critique qui se dessinait dans les Cahiers valait plus par le fait qu’elle se rapportait à ce que nous voulions faire que par la façon dont elle évoquait ce qui se faisait². »*

Le travail théorique de la Nouvelle Vague avait pour but d’ouvrir la profession de réalisateur de films aux critiques en niant les contraintes et les règles imposées jusqu’ici par le cinéma dit « de la tradition ». Pour pratiquer leur cinéma, la question du financement est leur première préoccupation. Ainsi la Nouvelle Vague n’était pas une nouvelle conception esthétique *a priori* comme l’a été le néoréalisme italien. Et pourtant, *Conte d’été*, même trente ans après le manifeste de la Nouvelle Vague qu’est *Paris vu par...* (1965), fait encore preuve d’une conception de mode de production originale qui rejaillit sur l’image, sur le choix des lieux de tournage, sur le cadre même d’un plan.

1) Éric Rohmer, *Le Celluloid et le marbre*, suivi d’un entretien inédit, Léo Scheer, Paris, 2010.

2) Vincent Rogard, « Entretien avec Éric Rohmer », dans Jean-Luc Douin (dir.), *La Nouvelle Vague 25 ans après*, Le Cerf, 1983, p. 159 et 161.



Conte de printemps (1990, Opening)



Conte d'automne (1998, Opening)



Conte d'hiver (1992, Opening)

GENRE

Variations en séries

Rohmer ne construit son œuvre qu'à la faveur d'une idée : l'homme est un être moral. Et cet être moral se fourvoie, emprunte de fausses pistes, attend que le destin fasse son travail et qu'il lui arrive quelque chose qui l'empêchera de faire autre chose. Souvent il voudrait rester dans sa chambre mais ne peut s'empêcher d'aller dans une autre... Cet être moral, qu'il soit étudiant, ingénieur, peintre, simple flâneur, écrivain ou libraire a souvent l'orgueil des timides, trouve toujours plus accompli que lui, mais reste la figure héroïque des « Contes moraux », « Comédies et proverbes », « Contes des quatre saisons » ou des films en marge de ces cycles. Ces films donnent à des idées générales et morales une forme parlée. C'est avec le verbe que les personnages défendent leur paroisse, que chacun défend sa conception des choses. De là naissent divergences d'opinions, explications, et parfois résolutions au sein d'histoires qui illustrent toujours cette confiance qu'a le cinéaste : savoir raconter. Cette conception qu'il a du récit change peu dans son œuvre : seul *Le Rayon vert* s'avère être un film intégralement improvisé par rapport au reste de sa production pour lequel il a toujours eu soin de faire respecter aux comédiens le texte écrit (même si les dialogues peuvent aussi venir de ses comédiens, comme dans *La Collectionneuse*). Cette rigueur à perpétrer des mots en une parole intelligible et claire se révèle autant dans la voix du narrateur de *La Boulangère de Monceau* (1962) que dans les longs monologues du druide des *Amours d'Astrée et de Céladon* (2007).

Qu'est-ce qu'une série ?

Rohmer a d'abord imaginé de produire des séries pour faire accepter son propos par l'institution cinématographique. Il imaginait dans les années soixante que regrouper des films leur permettrait de s'imposer avec plus de facilité que s'ils étaient individuels. La seconde raison était de trouver la variété au sein de l'unité : pour le cinéaste, on ne peut trouver la variété que si une unité est posée d'avance.

Chaque série s'attarde à être réaliste : « *L'art ne reproduit pas la réalité, il la découvre, un peu comme le savant découvre la matière et, dans un cas comme dans l'autre, cette prospection nous entraîne sur des chemins fort éloignés du sens commun. C'est pourquoi le réalisme n'est point l'ennemi du style, mais son meilleur adjutant*¹. »



Le Rayon vert (1986, Opening)

L'idée de Rohmer-critique était déjà de mettre en avant la découverte de la réalité à travers le cinéma. C'est aussi en 1960 une façon de distinguer la Nouvelle Vague naissante du néoréalisme par sa capacité à neutraliser une certaine théâtralité. Pourtant, vingt ans plus tard, les personnages des « Comédies et proverbes » s'occupent « à se mettre en scène eux-mêmes² », et la notion de théâtralité s'applique autant à *La Femme de l'aviateur* qu'au *Rayon vert* ou aux *4 Aventures de Reinette et Mirabelle*. Nous sommes dans la « comédie » (« Comédies et proverbes »), dans la fantaisie de pièces à thèse détournée (« *On ne saurait penser à rien* » est le sous-titre de *La Femme de l'aviateur*), dans des fables (telle une fable de La Fontaine : « *Quel esprit ne bat la campagne/Qui ne fait châteaux en Espagne* » pour *Le Beau Mariage*), dans les contes « des quatre saisons » où de nombreux personnages ont un public. Observé par Solène et Margot, Gaspard est à la fois source d'attrait et objet de curiosité ; ce rapport regardé / regardant s'instaure : « *tu me fais rire, Gaspard !* » ou encore « *parce que ça me fait rire ta situation. T'es comme un clochard qui se réveille milliardaire : trois filles en même temps, tu crois pas que c'est un peu beaucoup, non ?* »³. Cette situation est similaire à celle de l'écrivain Aurora qui contemple Jérôme dans le *Genou de Claire*.

D'une saison l'autre

Troisième volet des saisons, après le *Conte de printemps* qui flirte avec *Les Bijoux de la Castafiore* (la disparition d'un collier) et la philosophie de Kant, et le *Conte d'hiver* empruntant à la pièce de Shakespeare (une *tragicomédie* de remariage), *Conte d'été* a la vivacité, la spiritualité et l'éclat de sa saison. Mais bien avant de mettre en scène *Conte d'été*, Rohmer en a déjà réalisé un : Gaspard est une version masculine de Delphine dans *Le Rayon vert*, héroïne indécise et en attente de signes extérieurs, plus ou moins tangibles, pour se laisser guider. Précisons que *Le Rayon vert* pourrait prendre la place du *Conte d'été* dans sa série : « *Emporté par ce mouvement des "Comédies et proverbes", j'ai effectivement mis Le Rayon vert dans la série, mais, entre nous, rien ne m'empêche ensuite de tout modifier. Tous ces titres, tous ces groupements, ce sont des prétextes commodes, mais je ne suis pas tenu de les respecter et j'exerce la plus grande liberté à leur égard. Tout ce que je peux dire, c'est que Le Rayon vert, c'est un parfait Conte d'été*⁴. »



Amanda Langlet dans *Pauline à la plage* (1983, Opening)



Amanda Langlet dans *Triple Agent* (2004, Blaout)

Les « Contes des quatre saisons » ont une autre visée que les « Comédies et proverbes » : ils s'attachent à la saison, certes – Rohmer porte dans tous ses films une attention à la nature et à ses cycles –, mais jouent aussi de l'enchantement : « ils sont le récit, sans cesse renouvelé, de cet acheminement des mots et des choses vers leur unification véritable, il est dit “ce crapaud est un prince” et le crapaud se transforme en prince ! En somme, les contes nous “donnent la clé du mystère” : le crapaud était “déjà” un prince ; si nous résistons au sentiment de dégoût que son apparence trompeuse nous inspire, nous verrons le prince⁵... ». Les « Contes des quatre saisons » sont enchantés, et *Conte d'hiver*, second volet de la série, en est la preuve : il fait l'éloge de la poursuite d'une idée fixe, totalement fantasmagorique mais qui mène au miracle. Rohmer est un cinéaste de la superstition, posant des touches de féerie travaillées dans des caractères vrais. Dans les « Contes moraux », les personnages se regardent vivre et agir, commentent leur propre existence, en ayant le sentiment de sortir du lot. Dans les « Contes des quatre saisons », la modestie l'emporte, et les personnages ont beaucoup moins l'assurance d'eux-mêmes. De la théâtralité des personnages des « Comédies et proverbes » qui « s'identifieront à des caractères de comédie, placés dans une situation apte à les faire valoir⁶ », on passe à des personnages moins innocents (comme peuvent l'être Pauline dans *Pauline à la plage*, Delphine dans *Le Rayon vert* ou Blanche dans *L'Ami de mon amie*), dont le mal-être est tout autant marqué par le sentiment d'un néant ou d'une angoisse introspective, âme qui se trouble « dans le scintillement de la chance⁷ ».

Littérature

La constance (une affaire de morale) dans la variété que l'on peut reconnaître à l'œuvre rohmérienne trouve certainement sa source en littérature. Si le passé est le temps du roman et le présent celui du cinéma, c'est que Rohmer a décidé d'avoir autant foi en le cinéma qu'il a eu foi en la littérature. S'il fallait la comparer, son œuvre serait balzacienne : « On a beau invoquer tour à tour *La Fontaine*, *Marivaux* et *Musset*, on finit par être débordé par un foisonnement qui est plus proche de *Balzac*, auteur de chevet du cinéaste. Comme *Balzac*, Rohmer est un moraliste en action, qui ne construit une comédie humaine [...] que

pour mieux brouiller les pistes, inverser son postulat de départ, et saisir ainsi les contradictions les plus subtiles d'une époque⁸ ».

1) Éric Rohmer, « La foi et les montagnes », *Cahiers du cinéma*, n° 106, avril 1960, repris dans *Le Goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, « petite bibliothèque », Paris, 2004, p. 186.

2) Éric Rohmer, « Avant-propos » aux *Comédies et proverbes* (vol. I), Cahiers du cinéma, « petite bibliothèque », Paris, 1999, p. 8.

3) On ne peut pas ne pas penser ici au clochard milliardaire du *Signe du Lion*, premier long métrage de Rohmer.

4) Gérard Legrand, François Thomas, « À propos de Conte de printemps », *Positif*, n° 350, avril 1990, p. 5.

5) Anne Teyssède, « Rohmer le conteur », *Cahiers du cinéma*, n° 430, avril 1990, p. 33.

6) Éric Rohmer, « Avant-propos » aux *Comédies et proverbes* (vol. I), op. cit., p. 8.

7) Éric Rohmer, « Lignée balzaciennes », préface à *La Rabouilleuse* de Balzac, POL, Paris, 1992, p. 12.

8) Noël Herpe, « Un conte sans morale », *Éric Rohmer : Conte d'été*, L'Avant-scène Cinéma, n° 455, octobre 1996, p. 1.

Avant la séance

La forme du film sera peut-être difficilement acceptée par les élèves. Il convient d'abord de nier l'idée que le film n'a pas le ton juste et qu'il ne raconte rien. Rohmer narre l'indécision d'un jeune homme mathématicien et musicien et le film porte sur le choix qu'il faudrait faire et qui n'est jamais fait.

Aborder le problème du langage et du jeu des comédiens est souvent délicat : ce n'est pas un langage obsolète (tout le monde le comprend) et ce n'est pas jouer faux – il suffit pour chacun d'étudier les scènes de la vie courante pour saisir ce que Rohmer recherche de réaliste. L'impression de fausseté du jeu peut venir du fait que les personnages se mentent souvent à eux-mêmes, mais aussi du travail sur différents niveaux de langage (on prononce souvent les négations mais on se déplace en « *bagnole* »). La langue est travaillée pour servir les idées du récit (« *cynique* » revient par exemple trois fois dans les dialogues) sans pour autant faire de l'ombre à la mise en scène : en reprenant la séquence de la colère de Margot, on peut à la fois apprécier la délicatesse d'écriture et le jeu de déplacements des deux comédiens.

Il faut aussi discuter avec les élèves de l'idée d'une transparence de la mise en scène. Si Rohmer décide, par exemple, de faire des travellings en présence du personnage de Léna, ce n'est pas innocent.

DÉCOUPAGE

Nous avons opté pour un découpage journalier qui suit les cartons. À chaque jour de vacances ses événements et ses séquences.

Générique

Lundi 17 juillet : Gaspard arrive en vedette à Dinard. Il s'installe dans sa chambre, se balade seul dans la ville, longe l'allée des bars de nuit et rentre jouer de la guitare.

Mardi 18 juillet (00:04:36) : Gaspard joue de la guitare au matin. Sur la digue, il mange une glace puis déjeune dans une crêperie. On découvre Margot, la jeune serveuse. Gaspard reste absorbé par ses pensées.

Mercredi 19 juillet (00:07:31) : Gaspard traverse la plage couverte de vacanciers et croise Margot. Revenu de son bain, Gaspard erre parmi quelques vacanciers, jusqu'à ce que Margot l'aborde à nouveau et lui propose de se joindre à elle. Lui est vacancier, étudiant en mathématiques, elle a un « *petit boulot* » pour l'été et est étudiante en ethnologie. Elle lui propose de l'accompagner rencontrer un ancien marin.

Jeudi 20 juillet (00:13:33) : en fourgonnette, Gaspard est plus disert avec Margot en parlant de musique. Il évoque *Valparaiso* qu'ils se mettent à chanter tous les deux. Arrivés chez l'ancien terreneuva, ils apprennent que les chants à bord des bateaux ne sont plus des chants de manœuvre, mais plutôt des chansons de distraction. Leur hôte chante *Hâte ta patte*. De retour à la crêperie, Margot invite Gaspard à dîner mais il préfère rentrer faire de la musique. Il commence à jouer et le téléphone sonne : c'est sa mère à qui il demande s'il a reçu du courrier.

Vendredi 21 juillet (00:20:17) : Gaspard et Margot sont en balade. Il lui explique qu'il attend une amie, pas tout à fait sa petite amie, aux alentours du 20 juillet. Il n'est pas amoureux fou, il n'a pas

ses coordonnées, ils ont pris l'habitude de se croiser par hasard. Il doit l'emmener à Ouessant. Margot se propose de s'y rendre avec lui si cette Léna ne veut pas y aller.

Samedi 22 juillet (00:24:05) : Gaspard est seul à une table de la crêperie. Il accepte l'invitation de Margot d'aller en boîte de nuit. Quelques pas de danse et Gaspard va s'asseoir. Une jeune femme du groupe qui était à la crêperie ne cesse de le regarder.

Lundi 24 juillet (00:26:53) : Gaspard, en balade avec Margot sur le port, se confesse davantage : la vie de groupe lui fait horreur, ses amitiés sont peu nombreuses mais vraies ; Margot est pratiquement sa première « *amie-fille* ». Margot découvre la photographie de Léna, mais pense qu'il serait mieux avec la fille entrevue en discothèque, Solène.

Mercredi 26 juillet (00:30:12) : sur la plage de Saint-Lunaire, Gaspard parle à nouveau de Léna. Margot déduit de sa pondération qu'il n'est peut-être pas amoureux d'elle, voire qu'elle n'existe pas. Gaspard explique qu'il aime être provoqué par le hasard.

Jeudi 27 juillet (00:33:31) : temps couvert. Sur le sentier des douaniers, Margot suggère à Gaspard – qui explique qu'il sait se donner du mal avec une fille quand il lui semble avoir une chance, même infime – de s'intéresser à Solène, « *fille difficile* ».

Vendredi 28 juillet (00:36:50) : « *Être ou n'être pas...* ». Lors d'une balade plus ensoleillée, Gaspard évoque sa transparence au monde, et surtout aux autres. Margot lui conseille de prendre patience. Ils finissent par échanger un baiser « *symbolique* ». Le soir venu, il commence à écrire les paroles de sa chanson.

Samedi 29 juillet (00:42:37) : Gaspard croise Solène sur la digue. Elle le conduit à Saint-Malo. Ils s'y baignent, se rendent chez son oncle et sa

tante. Gaspard joue « *Fille de corsaire* » que Solène déchiffre et chante. Ils s'assoient, flirtent avant d'être interrompus par l'oncle et la tante. Sur le bateau, Solène chante la chanson accompagnée par un accordéoniste. Gaspard observe, bat le rythme, semble contenté et fier de l'interprétation. Au dîner, on parle technique musicale et secret de composition dans une ambiance riieuse. Une fois seuls, Solène, après avoir embrassé Gaspard, s'éclipse en expliquant qu'elle ne couche jamais la première fois.

Dimanche 30 juillet (00:57:19) : après un bain et une balade à Saint-Malo, ils rentrent à Dinard. Ils croisent Margot en centre-ville. Gaspard est gêné. Dans la villa où elle est hébergée, Solène repousse une nouvelle fois ses avances mais lui propose de partir avec lui à Ouessant. Elle le presse de dire oui ou non. Il s'engage à partir avec elle.

Lundi 31 juillet (01:01:46) : Gaspard retrouve Margot à la crêperie. Il lui raconte ce qu'il vit avec Solène, en croyant d'abord se venger de Léna, et en considérant finalement Solène pour elle-même. Margot se fâche au moment où elle apprend qu'il ira à Ouessant avec elle. Ils se réconcilient mais Gaspard ne veut pas choisir entre Léna et Solène. Elle l'embrasse.

Mardi 1^{er} août (01:08:26) : Margot n'est pas disponible. Gaspard se rend à Saint-Lunaire à vélo, et rencontre, *par hasard*, Léna. Elle lui raconte ses vacances, qu'elle avoue ne pas avoir totalement programmées. Ils parlent des garçons en général, du *Secret des eaux* de Savignon, de Ouessant et de la chanson qu'il devait lui écrire. Ils dînent avec les cousins, rendez-vous est pris le lendemain au café. Gaspard rentre chez lui et joue un nouvel air, désappointé.

Mercredi 2 août (01:18:55) : Gaspard passe voir Margot. Il est exalté et convaincu que Léna est l'unique... qu'il attend longuement à la terrasse de

la Potinière. Elle ne vient pas. Il l'appelle, ils se verront le lendemain.

Jeudi 3 août (01:21:37) : à la plage, Léna s'excuse mais elle est très occupée les jours à venir et c'est un problème pour partir à Ouessant. Elle lui fait de nombreux reproches, éclate en sanglots en érigeant sa liberté face aux garçons qui ne la méritent pas. Elle court, il la laisse partir.

Vendredi 4 août (01:27:13) : Gaspard raconte ses déboires à Margot en voiture. S'il part à Ouessant, ce ne peut être qu'avec Margot, parce qu'il n'y a qu'avec elle qu'il se sente lui-même. Sous des arbres, ils se rapprochent. Il veut alors tout sacrifier pour elle mais elle remet à plus tard un possible voyage avec lui.

Samedi 5 août (01:34:30) : Gaspard retrouve Solène en ville. Il annonce qu'il ne peut plus aller à Ouessant avec elle, par principe, mais elle le convainc finalement.

Dimanche 6 août (01:40:14) : Gaspard joue un air à la guitare. Coup de téléphone et coup de théâtre : Léna veut partir demain à Ouessant. Il n'a pas le temps d'annuler le rendez-vous qu'elle lui fixe à la Potinière le soir même. Solène l'appelle ensuite et l'invite à 20 h pour se rendre à une fête à Saint-Malo. Il décide d'appeler Margot qu'il n'arrive pas à joindre. Nouvel appel : il doit être le lendemain à La Rochelle pour acheter un magnétophone 8-pistes... « *ça tombe même très bien* ». Il parle enfin à Margot de ce qui vient de se jouer en deux minutes.

Ils se retrouvent à l'embarcadère où il lui explique tout. « *Une fois encore, ça se tranche de soi-même* », la musique passe avant tout. Ils s'embrassent comme deux amoureux. Le bateau part.

RÉCIT

Un conte en chanson



Muré dans une solitude involontaire, Gaspard ne peut choisir celle qu'il aime ou pourrait aimer. Jeté *presque* malgré lui au milieu du tourbillon des trois jeunes femmes, son agitation n'est déjà plus qu'un souvenir quand la musique le rappelle à son ambition et quand se croisent les lignes du hasard et celles d'un possible destin. En parlant à un cousin de Léna, Gaspard affirme de la musique : « Si ! j'ai en faire ma vie... ça change rien, j'ai en faire ma vie sans que ça devienne absolument un produit commercial ». Qu'il en vive ou non à l'avenir – là n'est pas la question –, la musique lui permettra surtout de fuir : « une fois encore, ça se tranche de soi-même ».

La musique de *Conte d'été* est centrale, même si elle s'inscrit en marge, entendue dans la première moitié du film comme de simples excursions matinales ou nocturnes jouées par un Gaspard-amateur cherchant sa grille harmonique. Gaspard travaille son instrument et sa composition inspirée de chants marins seul dans sa chambre. Au début du film, on entend le thème principal sifflé, off. Ce thème apparaît à nouveau en balade avec Margot (00:42:05), après avoir été interprété à la guitare seule, note à note, telle une ritournelle (00:19:00). Puis Gaspard poursuit l'écriture de la chanson en s'essayant à des paroles (00:42:21), jusqu'à la mettre en place avec Solène. Elle se met à chanter un texte qu'on découvre écrit à la première personne et au féminin. Dans son histoire, reste à savoir à qui Gaspard destine cette chanson... Elle est d'abord écrite pour Léna, mais Solène l'interprète, et son inspiration vient du terre-neuva rencontré grâce à Margot : « L'autre jour en entendant un vieux marin, ça m'a donné une idée. [...] Si tu la trouves pas trop ringarde, j'te la donne parce que la fille pour qui je l'avais écrite, je pense pas que ça lui plaise ». Cette chanson s'affine et passe de muse en muse, finalement sans réelle destinataire, tout comme Ouessant reste un point de mire plutôt qu'une destination réelle. Entendre une musique de marins dans un film tourné sur la côte bretonne est bien sûr cohérent. Mais la chanson de mer sert littéralement de canevas au film. Le récit et les hésitations de Gaspard épousent les étapes de la composition, ses tâtonnements et ses figures. Les paroles de « Fille de corsaire » rappellent certains motifs de l'équation à trois inconnues : « Je suis une fille de corsaire,

on m'appelle la flibustière, j'aime le vent j'aime la houle, je fends la mer comme la foule, la foule, la foule... » peut rappeler le caractère de Léna, mais c'est Solène qui chante avec toute la force requise face au vent, voguant sur la mer, emphase qui contraste avec sa première lecture quand elle déchiffre la partition. On ne découvre le second couplet qu'une fois à bord du bateau : « Je n'aime pas qu'on me dépasse, je ne cède jamais ma place. Je vais toujours en droite ligne, blanche et légère comme un cygne, un cygne, un cygne. » Là encore les paroles évoquent Léna mais Solène et Margot apparaissent vêtues de blanc (en petite culotte et en soutien-gorge ou en chemisier blanc) dans les deux séquences qui suivent cette sortie en mer. Enfin, un autre thème est joué, alors que Léna vient de lui demander de finir sa chanson de marin, déjà offerte à une autre : Gaspard s'attarde sur une mélodie, passe la main dans ses cheveux, et souffle de mécontentement et d'appréhension (01:18:40).

« Nous ne nous plaçons plus du point de vue de la maturité des œuvres et de l'idée qui les sous-tend, mais de celui, plus superficiel, de la mode, c'est-à-dire de la langue et de la rhétorique propres à une époque, et dont tous les artistes, grands ou petits, doivent obligatoirement faire usage. [...] il y a un lien, peut-être superficiel, mais réel, entre les différentes formes de l'expression, à une époque donnée¹. » Ainsi, Rohmer cherche aussi une forme d'expression juste à son histoire. Mais de quelle mode s'agit-il ? Dans le film, l'oncle de Solène s'interroge : la chanson n'est-elle pas à contre-courant de ce qui s'entend aujourd'hui ? L'accordéoniste y répond partiellement : chanter cette chanson sans instrument à plusieurs, c'est « couleur locale ». Gaspard le dit lui-même : il suit une mouvance de rock marin plutôt que de rock celtique (qui a réellement connu un regain d'intérêt au milieu des années 1990). C'est pourquoi « Fille de corsaire » inscrit parfaitement le film dans son époque tout en étant le cheminement souterrain de la forme du récit.

¹) Éric Rohmer, *De Mozart en Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique*, Actes Sud, Paris, 1998, p.34.

D'où vient la musique ?

Selon ses usages, une musique sert de coussin sonore, s'attache à un personnage ou rythme la mise en scène et le montage.

On pourra avec les élèves chercher les extraits musicaux en proposant de les définir en fonction des termes suivants :

- Musique d'écran : musique identifiée comme émanant d'une source présente ou suggérée par l'action.
- Musique de fosse : musique émanant d'une fosse d'orchestre imaginaire.
- Musique originale : musique nouvelle composée spécifiquement pour un film.
- Musique préexistante : musique empruntée aux répertoires de musiques classique, sérieuse ou populaire, existant indépendamment du film et avant la production du film.

On pourra aussi commenter cette citation de Rohmer tirée de son essai *De Mozart en Beethoven*, publié deux ans après la sortie de *Conte d'été* :

« Oui, je l'avoue crûment, je n'aime pas la musique. Je m'applique à l'éliminer de ma vie et de mes films. Elle m'agace, me gêne, me fatigue, n'adoucit nullement, contrairement à l'adage, mes mœurs ni mon humeur. Je me trouve tout à fait à l'aise dans le silence. Il ne me pèse nullement. Car ce silence, celui des champs ou de la rue lointaine, offre un tissu sonore d'une richesse sui generis, révélatrice du lieu, au même titre que l'odeur qui en émane¹ ».

¹) Éric Rohmer, *De Mozart en Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique*, Actes Sud, Paris, 1998, p.14-15.



MISE EN SCÈNE

Des figures et du désordre

Conte d'été, qu'on qualifiera comme Rohmer l'a fait du *Rayon vert* de « film de vacances¹ », peut être comparé assez justement, dans son principe, au *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini² : cinéma de cartes postales (voir page 16) et plus que jamais film systématisant cette esthétique dans ses cadres et dans le choix des sites.

Du récit aux formes

La structure narrative du *Conte d'été*, qui pourrait être à Rohmer ce que *La Fortune de Gaspard* est à la Comtesse de Ségur (la fortune étant alors prise au sens de chance, et non d'argent) est fondée sur le hasard et sur un quotidien estival en désordre (les jours se suivent et Gaspard essaie d'organiser les semaines à venir sans jamais y parvenir) tandis que sa structure formelle fait apparaître des régularités, figures et motifs géométriques en particulier : droites (l'horizon, la digue, les arbres) et courbes (des corps ou des formes urbaines tels le rond point et la statue, la rondeur des épaules de Margot, les fesses rebondies de Solène...), obliques (les bras croisés de Gaspard) qui révèlent les silhouettes et toute leur dimension plastique. Ainsi les textures variées des vêtements et du paysage, les densités et les formes donnent au film une valeur singulière.

Gaspard ne cesse de se mouvoir dans cette ambiance solaire de station balnéaire et le film sillonne la côte avec de nombreuses allées et venues, à l'image de sa désorientation sentimentale. La plage de l'Écluse est liée à la rencontre avec Margot ; celle

de Saint-Lunaire caractérise Léna. Saint-Malo est indissociable de Solène qui se voudrait prédatrice, moins charmante mais tout aussi franche que Margot. Si Margot et Solène sont deux amoureuses prétendantes (une amitié sincère vécue avec Margot et une pulsion plus érotique mais jamais assouvie avec Solène), Léna reste une énigme pendant les deux premiers tiers du film jusqu'à ce qu'elle fulmine pour imposer sa liberté : son discours exaspère autant qu'il capte l'attention sur cette volonté de n'avoir aucune attache ; l'indépendance est ici poussée à son paroxysme, jusqu'à nier la relation qu'elle a avec Gaspard et à se construire contre lui. Le paysage dans ses lignes retranscrit tous ces états d'âme : Margot est côté terre, solidement amarrée à sa vie d'étudiante, à sa relation avec son petit ami, mais jamais à l'abri d'une rencontre qui la ravit à ses certitudes ; Solène côté mer, femme-marin – un homme dans chaque port – et Léna qui veut se suffire à elle-même, figurée par une plage au sol durci à marée basse.

Rohmer, comme Rossellini avant lui, est le cinéaste qui exemplifie parfaitement cette possibilité de passer du récit aux formes. Sans rien renier du réalisme, *Voyage en Italie* montre cet accès possible à la transcendance : « *Je décèle en ce film une ambition plus haute, comme si, non content d'exposer les méfaits d'un matérialisme de doctrine ou de fait, il se proposait, par la seule force de ce qu'il offre aux yeux, les regards, l'attitude, de prouver l'existence de l'âme même. [...] L'apparence la plus immédiatement sensible s'y laisse spontanément diviser en ce qui, en elle,*



participe à la chair et ce qui participe à l'esprit. [...] De son impuissance à expliciter le rapport du signe à l'idée, de l'invisible au visible, [le cinéma] tire cet extraordinaire pouvoir de donner l'intensité d'une évidence à ce qui n'est, ailleurs, que pressentiment, fugace impression³ ». Dans *Conte d'été*, le constat est le même : le désordre est réel, les idées de Gaspard sont troubles mais le cinéma sait autant imposer ce qui est visible que ce qui est invisible. À l'image, Gaspard ou Margot ne sont pas déterminés, ils tournoient l'un et l'autre, ayant toujours l'autre pour centre de gravité sans qu'ils en aient une conscience aigüe. Jusqu'à ce que, grâce à la mise en scène, une transcendance s'imisce : quand ils se promènent seuls, plusieurs plans nous montrent la beauté dure ou frémissante du paysage. Margot s'adosse à un rocher et fait passer sa colère : « *tais-toi, ça suffit !* » (01:06:08). Il faut aussi savoir se taire, et à la nature de s'imposer. « *C'est toujours pour en arriver à un point où la parole s'efface, où elle épuise sa batterie d'équivoques et se soumet, en fin de compte, à la seule simplicité des choses⁴ ».* C'est comme si les larmes de Léna ou Margot découlaient aussi d'un détachement de la nature, de sa résistance ou de sa stabilité contrastant avec le tumulte intérieur de chacune. Alors qu'elle pleure, le vent ne cesse d'agiter les herbes et les arbres qui entourent Margot « *Tu te sens toi-même ? – Oui, mais y'a rien d'extraordinaire* » (de 01:31:06 à 01:34:30). Parce que la nature ne cherche aucune mainmise sur nos personnages, elle joue sa partition et les laisse exister par eux-mêmes.



Mots et paysages

La force du contraste entre la simplicité des choses environnantes et l'expérience intérieure des personnages bouleverse le récit. Le frémissement de la colère de Margot ou l'indécision perpétuelle de Gaspard les rattachent à cet univers. La mise en scène de Rohmer consiste à mettre de l'ordre au désordre de l'émotion en laissant chaque personnage magnifier sa parole par son intégration au monde. « Comme si, par l'insertion dans l'espace du geste qu'il a dicté, le tumulte intérieur de l'homme affirmait son affinité profonde avec les rythmes de l'Univers⁵. » C'est pourquoi tout est vivacité, spontanéité et naturel dans son cinéma.

En suivant les conversations entre Margot et Gaspard, on touche aux mérites d'un style clair et émancipé, comme tout ce qui est simple et vrai, et doué d'un art scénaristique certain (contrairement à cette rengaine de qualifier les dialogues rohmeriens de banals ou d'artificiels) : ainsi on observe un glissement naturel dans le jeu de langage, en passant du prétexte « il me serait jamais venu à l'idée de proposer à deux filles à la fois... – À deux filles ? À trois... tu m'oublies ! » (01:06:30) à une réalité hautement plus fidèle à ce que l'on devine entre eux deux : « C'est bien fait pour toi, t'avais qu'à pas courir deux lièvres à la fois ! – Trois. – Tu me comptes, maintenant ? » (01:45:10) – répétition éloquente et pénétrante, où le destin de Gaspard, à qui rien n'arrive, n'est plus assoupi et reçoit « de toute la rive un immense baiser⁶ ».

Mais finalement, deux ou trois ? Techniquement : deux tiers. D'après la directrice de la photographie, Diane Baratier, à qui on fait remarquer que la ligne d'horizon est toujours placée exactement à la même hauteur répond : « Oui, aux deux tiers, car j'essaie dans ce film de saisir les visages au-dessus de la ligne d'horizon. En peinture, il y a des règles qui déterminent la composition des masses à l'intérieur du cadre. La Bretagne est une région plate, il faut placer l'horizon au premier ou au deuxième tiers⁷. » La mise en scène place aussi le sentiment de soi, sur une échelle morale, au premier tiers car il est « plus facile d'être soi-même avec un ami qu'avec un amoureux parce qu'il n'y a pas de comédie à jouer ».

1) « Secret de laboratoire », entretien avec Florence Mauro, *Cahiers du cinéma* n° 371-372.

2) C'est ainsi que Alain Hertay compare très justement *Le Rayon vert* et *Voyage en Italie* dans son ouvrage *Éric Rohmer, Comédies et proverbes*, Liège, Cefal, 1998, p. 80.

3) Éric Rohmer, « Génie du christianisme », *Cahiers du cinéma*, n° 25, juillet 1953.

4) Noël Herpe, « Un conte sans morale », *L'Avant-scène cinéma Conte d'été*, n° 455, octobre 1996, p. 3.

5) Éric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Union Générale d'Éditions, 10/18, coll. « Ramsay Poche Cinéma », Paris, p. 118.

6) Victor Hugo, « Éclaircie », *Les Contemplations*, livre VI.

7) « Entretien avec Diane Baratier et Pascal Ribier », *Cahiers du cinéma*, n° 503, juin 1996, p. 51.

Sensualité

Concernant les formes, on se demandera comment Rohmer s'y prend pour faire émerger la sensualité des personnages féminins. Si Gaspard reste assez neutre dans ses habits et sa gestuelle (exception faite de la main tenue de Léna lorsqu'il se retrouve seul avec elle à 01:11:01 ou de 01:13:03 à 01:13:52), les filles, l'une après l'autre, jouent de leurs tenues et de leurs postures pour séduire le garçon : Margot présentant sa jambe lors d'une balade mais encore son chemisier blanc presque transparent, Solène en sous-vêtements dans sa chambre ou son appel du pied sur un canapé, la posture de sirène de Léna sur la plage...

On n'apprécie pas autant la subtilité de telle courbe d'un corps quand le modèle porte un pantalon ou une robe, quand elle se dévêt ou non. Ici la robe courte bleue de Margot, là sa nuque apparente les cheveux sous la casquette, là encore la robe noire de Solène.

Dans *Conte d'été*, les bras des filles se tendent, les corps se redressent, librement inspirés face au garçon. Il faut savoir apprécier le geste furtif de Margot qui caresse l'avant-bras de Gaspard quand elle lui dit ne pas vouloir être un « pis-aller ». Il y a là une attitude plus que sensuelle, et quelque chose d'érotique s'en dégage. Le film est enchanté par l'amour jamais consommé, en une extase simple et sincère.



SÉQUENCE

« *Un voyage, ça se prépare* »



Jeudi 3 août, deuxième promenade de Gaspard avec Léna, sur la plage de Saint Lunaire (01:21:41).

Cette plage et la mer reculée sont la matérialisation du blocage d'une relation parvenue à son stade ultime. La séquence filmée en travelling arrière, longue conversation « houleuse », constitue le point culminant de l'impasse du désir de Léna et de Gaspard. La dispute passe des roches obscures à la mer se perdant à l'horizon. Gaspard se méprend sur la femme qu'il croyait lui être destinée, et se trouvera du même coup frappé d'un dilemme insoluble dans sa situation affective avec Margot et avec Solène (qui se cristallise dans le récit avec l'unique question : avec qui partir à Ouessant ?). L'émotion contenue du personnage trouve dans le paysage un espace de projection où elle s'amplifie.

Travelling arrière sur un amour impossible

Métaphoriquement, ce que vivent dans cette séquence les deux personnages sont les *courants résiduels* des courants instantanés de marées, c'est à dire résultants de l'action du vent et du ressac. Comme si ces courants déterminaient la trajectoire de nos personnages à une échelle de temps supérieure au cycle de marée. Léna, deux jours plus tôt, dit s'être ennuyée sur la côte d'Azur : « *je me suis mise à détester le midi, j'avais envie de fraîcheur, de brume, de sable mouillé... la mer sans marée, c'est triste.* » Les forces du littoral répondent à ses mouvements d'humeur. Léna parle ensuite de Ouessant, et l'île ne pouvait pas être mieux choisie pour le scénario : les fortes houles venues de l'ouest et du sud-ouest battent la pointe de la Bretagne et produisent à Ouessant les vagues les plus hautes. Le centre névralgique du récit est à Ouessant, et on ressent ces vagues ondoyantes sur ce littoral de St-Lunaire ou de Dinard, villes ouvertes face aux vents dominants... L'évocation des lieux reste primordiale pour expliciter le comportement de Léna. Comme lors d'un cycle de saisons – la mer est plus paisible l'été que l'hiver – elle passe d'un mode *calme* à un mode *battu* et la Manche s'arrange beaucoup mieux à son caractère que la Méditerranée.

On sait que Rohmer privilégie la liberté de ses comédiens, ne donne que peu d'indications concernant leurs déplacements ou gestes, ne

voulant pas trop les diriger pour ne pas les figer¹. Le découpage d'une séquence est donc d'autant plus important qu'on ne peut pas se permettre une faute de raccord. En cela, le travelling ne diffère pas du plan fixe : si une place est toujours donnée aux comédiens, leurs gestes sont libres, donc Rohmer ne va pas raccorder sur un mouvement inscrit dans le plan, mais en laissant sortir un personnage sur la droite, la caméra restant sur un autre, pour retrouver le premier à gauche dans le plan suivant.

Ce type de raccord se répète trois fois, Melvil Poupaud sortant du cadre à droite et étant récupéré seul dans le plan suivant, ouvrant à chaque fois sur un champ-contrechamp en plans fixes (de **1a** à **2** ; de **4b** à **5** ; de **12c** à **13**). Dans l'ordre :

- travelling arrière (**1a**, **4b**, **12a**, **12c**, **17a**),
- arrêt (**5**, **13**),
- panoramique libre suivant le personnage seul (**2**, **9**, **12b**)
- plans fixes pour le champ-contrechamp (**3**, **5** à **8**, **10**, **15** et **16**).

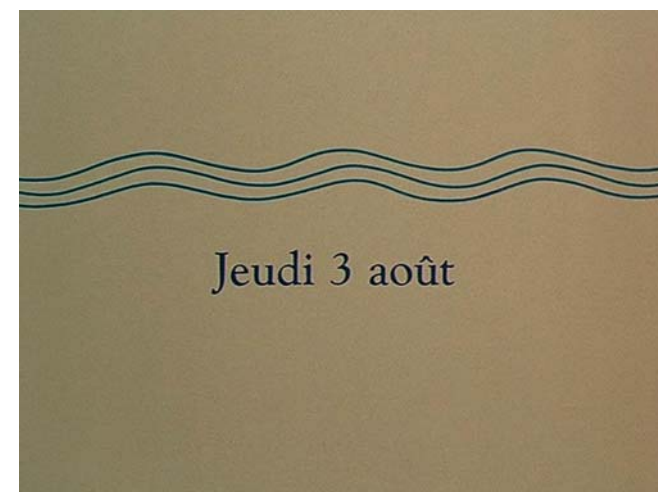
Ce travail de découpage est essentiel sachant que le principe premier de la mise en scène classique est la fluidité du raccord. Il ne faudrait pas détourner le spectateur du récit à cause d'un saut de raccord. D'un plan à l'autre, il ne s'agit donc pas tant de porter son attention à la position d'un personnage par rapport à un autre qu'à retrouver logiquement l'emplacement d'un objet ou d'une valeur (le rapport d'une couleur par rapport à une autre par exemple) dans le cadre. C'est le cas ici avec la matière même des éléments : du sable brun doré à demi sec on passe à un sable mouillé avec de nombreux reflets ; des roches sombres et vertes on passe à l'horizon ouvert et on pense à ce que Gaspard confesse à Margot plus tard (« *c'est toujours comme ça avec elle : un jour, c'est tout blanc, un autre tout noir... Mardi c'était le jour le plus blanc depuis que je la connais et... hier, presque le plus noir²... enfin très gris* »).

Le troisième travelling s'enchaîne directement à un quatrième, Gaspard marchant de dos. Les deux sont décidés à défendre leur envie, aller plus tôt à Ouessant pour l'un, ne pas avoir de comptes à rendre à quiconque pour l'autre et surtout ne pas laisser, même à son amoureux préposé, « *la moindre parcelle de [sa] liberté* ». Le dernier champ-contrechamp laisse entrevoir que Léna est heureuse de se laisser dire qu'elle est plus qu'une amie, mais le revers n'en est que plus brutal. Le cinquième travelling sera le dernier, que Melvil

Poupaud fermera à gauche, en faisant demi-tour, laissant Léna fuir au loin, plaçant sans doute sa liberté là où elle ne devrait pas. Car il y a une certaine évidence à croire que l'avis de ses cousins sur Gaspard compte davantage que le possible sentiment qu'elle pourrait éprouver pour lui, qu'elle trouve « *beau, bien bronzé* », mais qui est « *mieux de loin que de près* », et tout est jeu de proximité et d'éloignement entre eux deux.

1) On peut aussi évoquer la scène de la dispute entre Gaspard et Léna du point de vue sonore. En portant une attention particulière à ce détail, on pourra deviner la forme du micro-HF (voir page 15) dans l'échancrure du tee-shirt que porte Melvil Poupaud. La difficulté est plus grande avec la tenue de la comédienne. Comment dissimuler un émetteur et un micro quand les comédiens sont plus ou moins dénudés ? Aurélia Nolin a un micro placé entre les seins, et l'émetteur est caché sur sa nuque. Le fil passe sous la bretelle de son débardeur et longe jusqu'au devant du soutien-gorge... Cette prise fut difficile : une fut bonne au son et à l'image mais un coup de vent a découvert l'émetteur en soulevant les cheveux de la comédienne. Le soutien-gorge était aussi quelque peu truqué pour offrir plus de rondeurs à la poitrine de la comédienne mais la mousse produisait, par frottement, un bruit parasite, qu'il a fallu réajuster. Le travail, simple mais fastidieux pour l'ingénieur du son, fut de nettoyer les prises au montage.

2) Cette réplique est l'écho du reproche que Léna fait au petit ami de sa sœur : « *il suffit qu'on dise blanc pour qu'il dise noir* ».





1



2



3



4a



4b



5



10



11a



11b



12a



12b



12c



13



14



15



16



17a



17b



17c



17d

Un travelling en cache un autre

Mercredi 26 juillet (à 00:30:23) : Margot attaque la conversation en évoquant l'énigmatique Léna qui a une semaine de retard. Margot ironise et est très curieuse... La volte-face (la caméra fait un panoramique en fonction du déplacement du comédien tout en continuant son travelling-arrière) suit l'agitation de Gaspard (la question d'un « *autre mec* ») et adoucit un peu les mœurs de Margot (« *tu es très philosophe* »). Gaspard, en changeant de trajectoire, s'affirme : « *toutes les suppositions, je les ai faites, même les pires !* ».

On pourrait prêter aux travellings un lien évident avec les balades au bord de mer, à marée basse ou sur la digue. Il met toujours en jeu Léna et Margot : le travelling au début du film qui suit Gaspard mangeant sa glace, c'est une Léna absente, mais inconnue – nous ne savons pas encore qu'il est à Dinard pour elle. Celui-ci, c'est Léna qu'on attend et dont on parle, dévoilée à Margot. Viennent alors les travellings où l'amour et l'amitié sont au centre des discussions avec Margot, et enfin ceux mettant en jeu Léna elle-même.



À la sauvette

On pourrait se dire que ce court plan ne sert à rien : il est furtif, mais il fait pourtant de la balade de Gaspard et Solène (parmi les treize autres plans de cette séquence à Saint-Malo entre 00:57:21 et 00:58:00) une véritable visite de vacanciers. Le montage est serré et il n'y a aucun échange verbal entre les deux protagonistes. Ils marchent sur la digue, prennent le soleil et écoutent des musiciens de rue dans la vieille ville. Flâneurs parmi d'autres, Gaspard et Solène ne sont pas centrés dans ce plan large. Ils ont été cadrés de plus près dans le plan précédent. Le sac volumineux de Solène et les lunettes de soleil que porte Gaspard les distinguent des autres. Beaucoup de badauds, qui ne sont pas des figurants, apparaissent à l'image, comme ici ou sur la plage (on pourra avec les élèves constater quelques regards caméra dans les lieux publics tout au long du film). L'équipe se fond dans ce flux de passage et tire bénéfice d'un morceau folklorique pris sur le vif, qui souligne encore l'intérêt de Gaspard pour la musique.



PLAN

Parenthèse documentaire

Dans un article de 1960 intitulé « La foi et les montagnes », Rohmer énonce sa fidélité à la pensée d'André Bazin, évoquant son intérêt pour le documentaire tout en soulignant combien celui-ci n'est pas contraire à la fiction, et combien le réalisme ne doit pas signifier le sacrifice du « style » : « [...] le cinéma [...] nous invite à réviser les notions jadis antithétiques d'art et de nature. [...] ce n'est point, on s'en doute, que j'admette la supériorité du genre documentaire. Je pense, tout au contraire, comme le pensait Bazin, que la fiction a toujours et sera toujours la voie royale du cinématographe, et que les plus beaux documentaires, tels que ceux de Flaherty, savaient faire entrer en eux une part, sinon d'anecdote, du moins de drame¹. » Rohmer-critique et Rohmer-cinéaste se répondent : à l'opposé du documentaire qui sait faire entrer du drame, une fiction comme *Conte d'été* laisse entrer du documentaire. C'est la forme de réalisme recherchée. Pour Rohmer, « la peinture du petit fait vrai, le réalisme, sont la condition d'un art dont l'existence même est un paradoxe, mais la poésie, le chant, sa fin². » Ce ne peut être plus justement pris au pied de la lettre : la peinture d'un conte faite de touches de petits faits vrais, comme la séquence avec le terre-neuva.

Cette séquence est filmée chez M. Lefèvre. Le plan sur ce véritable marin est un plan serré, plan-séquence fait de deux légers zooms arrière, puis d'un léger zoom avant. Deux plans de l'intérieur de la maison ouvrent la séquence : un sur la fenêtre avec un synthétiseur couvert de partitions et des baromètres suspendus ; un sur les tableaux au mur dont la représentation d'un trois-mâts est ajoutée pour l'occasion (elle est absente du plan sur Gaspard et Margot). Le contrechamp sur Margot et Gaspard, qui vient d'abord en plan de coupe, précède l'unique question que l'étudiante pose : « Est-ce que vous pourriez nous chanter quelque chose ? ». Cette scène sert surtout à faire entendre une véritable chanson de marin après que Gaspard nous a appris l'influence que ces chansons ont sur lui.

Le marin est filmé d'abord en continu, lors d'un véritable entretien mené par Amanda Langlet (cf. *La Fabrique du Conte d'été*, chapitre 3). Il raconte son expérience à bord d'un bateau de pêche et entonne un air tout en tâchant de rester didactique (quand il définit l'expression « curer les reins » ou quand il



cesse de chanter pour expliquer que « tirer, c'est haler en terme marin »). Rohmer saisit ensuite au montage deux passages en contrechamp. Celui sur l'attention portée par Gaspard aux gestes du marin (le regard vers le bas) et le sourire de Margot avant même qu'elle ne questionne, le marin parlant hors champ, et celui qui ferme la séquence. Rohmer ne fait pas concorder la parole et l'image automatiquement, et le contrechamp est très souvent pour lui l'occasion de montrer des gestes, même infimes, d'un personnage qui écoute.

Ce montage prouve que ces images ne sont pas que l'exploration d'une réalité : ce qui pourrait sembler n'être que des anecdotes de marin important au récit. L'image puise dans la simplicité mais cherche le lieu opportun d'expression de la musique et de ce qui la rattache au réel. Les paroles trouvent toutes une signification bien ancrée au vécu du marin, et cette parenthèse nourrit autant Gaspard dans l'expression de son accomplissement que Margot dans ses études ethnologiques.

L'intention du cinéaste est documentaire parce que sa motivation est similaire à celle de filmer les touristes sur les plages, ou les paysages de la côte dans leur état naturel. Le décor de la maison prend l'allure de la vérité, les vêtements du marin à la retraite prennent le pli de la réalité, ses mots et ses gestes techniques prennent le pli du terre-neuva.

1) Éric Rohmer, « La foi et les montagnes », *Cahiers du cinéma*, n° 106, avril 1960, repris dans *Le Goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, « petite bibliothèque », Paris, 2004, p. 185-189.

2) Éric Rohmer, « Roberto Rossellini : Stromboli », *Gazette du cinéma*, n° 5, novembre 1950, repris dans *Le Goût de la beauté*, p. 203.

TECHNIQUE

Plages sonores

Pascal Ribier travaille au son des films d'Éric Rohmer depuis le tournage en 1985 des *4 Aventures de Reinette et Mirabelle*, est resté l'ingénieur du son attiré du cinéaste jusqu'aux *Amours d'Astrée et de Céladon*.

Les comédiens d'abord

Lorsqu'il ne perche pas, étant accompagné d'un assistant comme c'est le cas pour *Conte d'été*, Ribier fait usage de *micros-HF* (appelés aussi *micros-cravate*, car ils sont discrètement fixés aux vêtements pour être près de la bouche), technique toujours plus importante dans le cinéma de Rohmer depuis *La Femme de l'aviateur*, qui offrent une liberté totale aux comédiens. Pour Rohmer, la technique doit s'adapter à la mise en scène. Rohmer sait choisir lui-même des lieux où il est possible de travailler le son direct, mais ce n'est pas l'environnement sonore qui prévaut, ce sont les comédiens : s'il constate qu'ils sont dans une certaine disposition, Rohmer ne coupera pas la scène jouée, malgré d'éventuels problèmes techniques. Il s'adapte néanmoins au lieu du tournage, ce qui implique que chaque membre de l'équipe doit être prêt au moment le plus propice, en fonction de la météo, de la lumière, ou d'une circonstance particulière. On peut s'amuser à croire par exemple que dans la scène d'ouverture, la présence des enfants dans le bateau qui jettent du pain à la mer permet d'obtenir cette ambiance sonore et ce vol incessant d'oiseaux marins.

Le tournage peut se dérouler dans un lieu où l'ambiance est bruyante ou gênante. Rohmer demande alors aux comédiens de parler plus fort : c'est la logique du lieu qui s'impose, car on parlerait effectivement plus fort dans la réalité. Il faut savoir s'adapter au vent par exemple à Dinard. Mais si une prise est bonne, exception faite au son, et que le cinéaste l'aime telle qu'elle est jouée, Rohmer ne la retournera pas. À Pascal Ribier de résoudre ce problème au montage.

Toute possibilité offerte au son direct est privilégiée par Rohmer. Le son doit avoir été rendu possible, *réellement*, en l'émettant et en l'enregistrant d'une certaine manière : tel son est obtenu dans tel dialogue à tel instant parce que les circonstances le permettent. Le caractère *existentiel*, et pas seulement *matériel*, d'un son est important. Rendre réel un son sur le tournage l'intéresse davantage



La Fabrique du *Conte d'été* de F. Etchegaray et J.A. Fieschi (CER, 2005)

que d'enregistrer un dialogue en enjolivant le réel *a posteriori*, à l'aide de banques de sons par exemple. Même s'il faut apprendre à faire des concessions : parfois le son n'est pas bon, mais se donner les moyens techniques pour bien l'enregistrer ne permettrait pas, en contrepartie, de rendre réaliste telle scène ou de façon plus globale de rendre possible la vérité du récit.

Dans *Conte d'été*, toutes les ambiances sonores sont faites en direct : même s'il ne perche pas toujours (pour des raisons de discrétion), Ribier utilise tout de même, en sus des micros-HF, un micro pour capter le son ambiant. Au montage, des passages de goélands ont pu être utilisés pour des raccords d'un plan à un autre pour équilibrer l'univers sonore d'une scène ; l'usage en est très modéré, Rohmer acceptant qu'on ajoute sporadiquement des sons – mais forcément captés lors du tournage.

Mono-maniaque ?

« J'aime les belles ambiances en stéréo, quand elles sont justifiées. Je travaille de façon générale les intérieurs en mono. Pour les extérieurs de *Conte d'été*, je n'ai pas été amené à pouvoir ou à vouloir faire du travail stéréo parce que je n'avais pas les moyens de faire du multipistes. Avec deux magnétophones qui tournaient en parallèle, je ne pouvais pas avoir davantage d'entrées. Il aurait fallu utiliser un autre micro stéréophonique. En 1995, mon multipistes restait artisanal et je voulais en priorité des pistes de micros-HF propres¹. »

Après tournage, Ribier monte le son de façon autonome. Rohmer écoute le travail achevé et ils se revoient pour certaines modifications. Au mixage, Rohmer est présent. De la prise de son au montage, Ribier ne fait que rendre possibles les volontés du cinéaste. Un son n'a pas uniquement une qualité techniquement mesurable, il doit aussi avoir une existence.

Prise de son en mer

« Pour le son, il y a trois postes : prise de son, mixage et maintenant montage son. Pendant longtemps, je n'ai pas compris ce que signifiait le poste de "montage son". D'ailleurs, je n'ai jamais fait appel à un monteur ou une monteuse son. Aujourd'hui, avec l'ordinateur, c'est un peu différent. Autrefois c'était du collage, maintenant cela s'apparente davantage à la prise de son. Dans mes films, c'est le preneur de son, qu'on appelle aussi ingénieur du son d'ailleurs d'une façon un peu exagérée qui s'occupe du montage son¹. »

En prenant la scène de la chanson sur le bateau, imaginez avec les élèves les difficultés de la prise de son. Il y a du vent, le bateau est en mouvement. Il faut considérer les bruits de moteur, les comédiens et les techniciens qui ne s'entendent pas bien les uns les autres. Un avantage certain : les comédiens sont assez figés. Il n'y a pas à percher en suivant les comédiens. Une perche peut être attachée directement sur le bateau, juste au dessus du cadre de la caméra. Le micro est orienté sur Gwenaëlle Simon, et non sur le musicien, l'accordéon ayant beaucoup plus de volume. Tous les interprètes doivent chanter fort. La prise doit donc être très concertée avant le départ du bateau. Beaucoup ont été malades à cause du roulis ou du tangage et il n'y a eu qu'une prise de cette scène. Le son ne peut être transformé ou changé au montage, il est dans le film tel qu'il a été pris.

1) Entretien inédit avec Pascal Ribier fait à Paris en mai 2011.

La carte postale

Les images de paysage dans un film de fiction ne sont pas à proprement parlé marquantes, en ceci que notre mémoire de spectateur s'imprègne plus facilement des visages et caractéristiques des personnages dont on peut aisément raconter les histoires et actions, avec du moins plus de vigueur et d'enthousiasme que pour la description d'un paysage qui, en ayant peut-être attiré notre attention au cours de la projection, sera plus difficile à retranscrire. Avec *Conte d'été*, on se concentre sur la parole, ce qui ne signifie pas que Rohmer néglige le contexte de ce récit : l'usage des décors naturels souligne l'importance du paysage.

L'idée de carte postale fut déjà évoquée dans le texte d'Hervé Aubron dans le recueil *Rohmer et les autres*¹ : « Des cartes postales donc : un goût de la couleur vive, mais toujours en péril, tour à tour étouffée par le grain d'une reproduction grossière ou jetable (une carte en couleurs vieillit mal, devient vite beigeasse) ou aplatie par un excès de luminosité et de frontalité. [...] Rohmer est on ne peut plus clair lorsqu'il résume les instructions qu'il donna au chef opérateur Nestor Almendros pour Pauline... : "[...] des teintes plates et du blanc, pas d'ombre, pas de clair obscur, pas de modelé. J'aimerais avoir du blanc-blanc." Du coup, le rouge et le bleu sont atténués et prennent un aspect un peu aquarelle. Teintes décidément problématiques, à la fois très marquées et comme usées ou brûlées par une lumière trop vive, vouées à s'étioler, à l'image d'une décennie qui se saoulait de couleurs jusqu'à la saturation exsangue. » Voilà deux régimes entre lesquels se répartit équitablement le *Conte d'été* : un grain marqué, à la manière d'une carte postale vieillie (le brun léger des cartons annonçant la date du jour et chapitrant le film, les intérieurs et le bois dominant chez l'ancien pêcheur des terre-neuvas ou les oncle et tante de Solène, le tout filmé à l'aide d'une pellicule bas contrastes) et un aplanissement (les plages écrasées de soleil, les gris et noir que portent Gaspard, en aplats dans le plan).

Dinard et Saint-Malo sont des lieux touristiques et les cartes postales ne manquent pas. De fait, nous constatons que beaucoup de plans du film évoquent ces vues offertes de la région et laissent deviner que le cinéaste ne s'attache pas qu'à la peinture, art « noble », comme dans beaucoup de ses films, mais s'intéresse aussi à ces imprimés sur lesquels tout le monde écrit et que tout le monde envoie. Certains plans du film de Rohmer sont beaux, au-delà du travail de la mise en scène, parce qu'ils sont aussi orientés sur de belles vues saisies telles

qu'elles se présentent réellement (les regards caméra en sont la preuve, même s'ils ne gênent en rien à l'image ni ne rompent l'action des comédiens), points de vue que des photographes, nourrissant indirectement les boîtes aux lettres, et plus abstraitement une vraie culture de masse, ne se sont pas refusées avant lui.

Promenades

Conte d'été n'est pas tourné vers la ville de Dinard, mais se joue exclusivement du côté de la mer et des sentiers côtiers où Gaspard joue parfaitement son rôle de villégiateur. Ainsi, dès la baignade du personnage sur la plage principale de l'Écluse, l'autochtone et le touriste voient et sont vus, avec toutes les connotations sociales que cela entraîne. L'art de la promenade et de la parade naît avec la notion de station. La station balnéaire qu'est Dinard fut majoritairement fréquentée par une population aristocratique au XIX^e siècle et jusqu'à la fin des années 1930. Dinard et ses attributs permettaient aux élégantes et aux dandys d'y mener une épuisante vie de fêtes et de mondanités. D'un lieu à la mode où il fallait s'exposer dans les bonnes tenues, on passe aujourd'hui à une plage qui revêt un caractère plus familiale et populaire. Les différences de classes sociales que révèlent les cartes postales reflètent l'évolution historique de la promenade au bord de l'eau. Mais le cinéaste ne s'intéresse pas vraiment à la chronique sociale. Il ne s'agit pas ici de faire témoignage de la vie de villégiature ou de caricaturer la jeunesse de la décennie 1990. Rohmer recherche avant tout la rencontre aussi intense qu'inattendue entre les couleurs (pastelles - le bleu, le blanc cassé, les verts d'eau des tenues des filles et du paysage - et les blanc et noir et déclinaisons de gris - les vêtements de Gaspard) pour faire dialoguer sensations et idées de cinéma.

Topographie

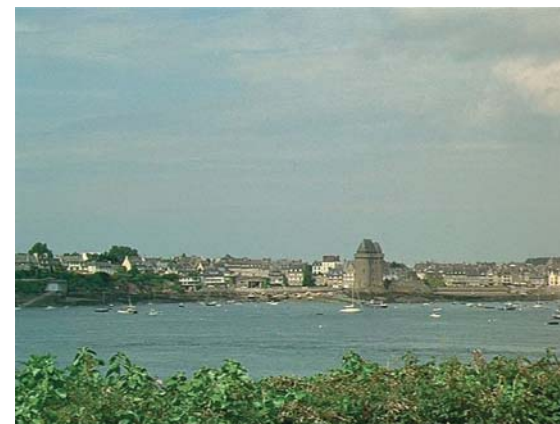
Le premier point de vue offert dans le film est celui de la ville fortifiée de Saint-Malo. On s'en éloigne, les mouettes et goélands suivent le sillage du bateau qui relie la cité malouine à la pointe du Moulinet à Dinard. La première balade de Gaspard à pied est celle de l'Écluse. Il marche vers l'est, s'arrête à une table, commande une bière et un sandwich sur la digue très ensoleillée. La plage est peu fréquentée, Gaspard scrute la mer. Le soir, il marche dans l'autre sens, vers l'ouest.

La topographie des lieux est strictement respectée par Rohmer. C'est tellement vrai qu'il filme une majorité des lieux potentiellement « carte postale » de la région, comme la tour Solidor où la vue lointaine des fortifications de Vauban, à la façon dont on découvrirait déjà l'Arc de Triomphe dans l'épisode « Place de l'Étoile » de *Paris vu par...* en 1965. Rohmer est soucieux de retranscrire au mieux, et de façon aussi vraisemblable que possible, chaque lieu de l'action.

Dinard est une station balnéaire connue, et c'est ainsi le lieu des stéréotypes. *Conte d'été* converge donc doublement vers la carte postale : d'abord parce que c'est un cinéma de cartes postales, c'est-à-dire d'inerties touristiques, d'instantanés de voyages. Les personnages du *Conte d'été* sont en perpétuelle promenade, la plage restant ce décor parfait où les véritables vacanciers auraient, l'espace de quelques journées, accepté de devenir figurants, encadrant avec bienveillance, sans le savoir, les jeux de séduction des héros rohmériens. Ensuite parce que la carte postale joue sa place dans l'élaboration esthétique du film. Rohmer a déjà associé des films des *Comédies et Proverbes* à des tableaux, non pour les imiter, mais en guise de références, même involontaires : *La Blouse roumaine* de Matisse dans *Pauline à la plage*, Mondrian dans *Les Nuits de la pleine lune...* On sait que Rohmer n'a pas pensé à ces toiles en visitant les musées, mais en fouinant dans des présentoirs de cartes postales²... Ici, la carte postale est grandeur nature : de même que Grace Elliott traverse des tableaux qui reconstituent un Paris tel qu'il existait sous la révolution française dans *L'Anglaise et le Duc*, Gaspard longe une digue bien réelle mais de laquelle émane un charme désuet et faussement intemporel. Mais la mise en scène de Rohmer fait de ces décors des lieux d'où transfigurent émotions et sensations grâce à la solitude du héros ou grâce aux sillons tracés par chacune des trois jeunes femmes, manifestations que la simple carte postale aurait du mal à nous faire ressentir à elle seule.

1) Hervé Aubron, « Bon souvenir des années quatre-vingts, ou quelques hypothèses sur une tentation de la carte postale dans "Comédies et proverbes" », in Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les autres*, PUR, 2007, pp. 95-104.

2) Cf. la conférence donnée par Éric Rohmer dans un colloque « Peinture et cinéma » à Quimper en mars 1987, reproduite dans l'ouvrage de Carole Desbarats, *Pauline à la plage*, Crisnée, Yellow Now, 1990, pp. 109-123.



PISTES DE TRAVAIL



Les personnages et les comédiens

Gaspard ne cesse de se dire inclassable et qu'il ne rentre pas « dans une catégorie ». Pourquoi ? A-t-il un jugement juste et objectif de lui-même ? Les élèves essaieront de refaire le parcours et de trouver chaque ressort du récit qui conduit Gaspard à la situation délicate dans laquelle il se trouve à la fin du film. Est-il, par exemple, véritablement amoureux de Léna ? Quel est cet idéal, ce genre féminin qui l'attire tant ? Le sait-on finalement ?

Que représente chacune des trois filles ? Quelle féminité et quelle sincérité inspirent-elles ?

Quelle serait pour ce roi « milliardaire » la dame de mots, la dame de corps, la dame de tête ?

On sait que les comédiens qui jouent chez Rohmer sont qualifiés de *rohmeriens* de façon réductrice. N'est-ce pas parce que le jeu de l'acteur chez Rohmer permet de voir autre chose, c'est à dire la personne elle-même ? En voyant des extraits de *La Fabrique du Conte d'été*, « il est émouvant de constater que la complicité qui s'installe entre Margot et Gaspard fait écho à la progression des rapports d'Amanda Langlet et Melvil Poupaud¹ ». Les élèves peuvent imaginer cette frontière poreuse qui peut exister entre réalisme et réalité du tournage.

1) Marcos Uzal, « Jeunesse d'Éric Rohmer », *Cinéma 011*, Léo Scheer, 2006.



La forme donnée au récit et aux dialogues

Images et paroles, est-ce la même chose ? On peut par exemple se demander si la parole est un comportement. Quand on écrit dans un roman : « il pensait que... », comment est-ce énoncé au cinéma ? En littérature, on doit croire l'écrivain mais au cinéma, on ne va pas au-delà de la vérité de l'apparence. La clé du cinéma de Rohmer est peut-être de ne pas intervenir dans la pensée du personnage, de savoir rester distant, de savoir montrer un phénomène de pensée mais sans pénétrer d'emblée la logique du sens. On trouve d'ailleurs peu de musique dans le film pour cette raison : souvent, une musique de fosse accompagne l'état psychologique d'un personnage : triste ou joyeux, macabre ou ravi... Rohmer s'interdit un tel usage.

Par contre, la parole est prédominante : tout est fait pour ne rien perdre de la parole énoncée (le vocabulaire, la diction, l'intonation), et les personnages l'emploient comme une arme, bien maniée ; chacun lutte face à l'autre en parlant bien. C'est ce qui fait l'élégance du cinéma de Rohmer (et quand il y a préciosité, c'est que le personnage est un peu ridicule). C'est la parole qui détient le sens, et à la mise en scène de ne pas trop en révéler.



Naturel et artificiel

Une dialectique s'impose à nous. L'artifice n'est pas entendu ici comme *futilité* ou *ce qui manque d'authenticité*. Le cinéma peut être dit artificiel au sens où il crée des situations parce qu'elles ne sont pas offertes en elles-mêmes. Le cinéma de Rohmer est artificiel de la même façon que les personnages du récit créent des situations artificielles, alambiquées, mais où le hasard joue tout de même un rôle. La mise en scène parvient à s'effacer au profit de l'histoire, Rohmer recherchant tout autant la sobriété et la clarté dans l'image et la parole. « Dans beaucoup de films les gens se contentent de raconter leur vie, mais il manque ce sens de la transposition, de l'architecture, de la construction². » Le cinéaste construit son film de façon à épuiser les possibles : arrive tout ce qui ne devrait pas arriver à Gaspard : attendre une fille, qui arrive quand on ne l'attend plus, entre temps sa chanson est à une autre, aller à Ouessant revient sur le tapis... Les éléments se combinent d'eux-mêmes.

Qu'est-ce qui est alors naturel ? La nature elle-même : la mer, la côte, les herbes hautes ou les sentiers caillouteux... Il est important de constater qu'il n'y a pas de flou à l'image et que la nature est toujours présente en arrière-plan, elle n'a pas un rôle à part entière, elle ne participe pas de l'action, mais elle n'est pas qu'une toile de fond : elle inspire aussi les mouvements d'humeur. Et c'est l'été : si le problème du choix qui se pose à Gaspard peut avoir une certaine gravité existentielle, il est traité sur le ton de la comédie – c'est une bonne saison pour parler de sentiments avec douceur et légèreté (mais légèreté ne signifie pas *futilité*).

2) « Au bord de la mer avec Éric Rohmer », *Le Monde* daté du 6 juin 1996, p. 24.

ATELIER

Trajectoires du désir



L'idée de cet atelier est de travailler avec les élèves sur la trajectoire de Gaspard, sur la manière dont sont mis en scène ses hésitations et son désir.

Un commentaire de cet extrait de Pascal, *Pensées*, 66-72 pourrait être une ouverture (et par extension, on pourra aborder les notions d'amour de soi ou d'amour propre) :

« Il faut se connaître soi-même : quand cela ne servirait pas à trouver le vrai, cela au moins sert à régler sa vie, et il n'y a rien de plus juste. »

La structure du *Conte d'été* repose sur l'attente de Gaspard que les choses adviennent dans la vie avec la musique qu'il compose en contrepoint (p. 9). La musique porte en elle une forme d'accomplissement, celle d'embrasser une vie d'artiste tout en étant face à des décisions qui ne sont jamais prises avec les autres, Gaspard allant jusqu'à nier sa propre existence : il n'est rien et cela ne facilite pas la prise qu'il peut avoir sur le monde. Son accomplissement adviendra, d'après un graphologue, mais « que vers trente ans » (00:39:28), et ce sont les dialogues avec Margot, la confidente, qui nous l'apprennent.

Une fois l'importance de la parole et du récit posée, il ne faut pas éluder la place capitale des corps à l'image. Dans *Conte d'été*, comme dans *Le Genou de Claire* ou *Pauline à la plage*, Rohmer affiche un goût pour les jeunes filles et les jeunes femmes, magnifiant la noblesse de leurs corps. On apprend à saisir par exemple, au delà de la douceur de sa voix, la subtilité du charme de Margot avec sa jambe, sa cheville et son pied au premier plan, Gaspard en arrière-plan, visage baissé, confronté sans le vouloir au désir. Ce plan est révélateur. Le spectateur s'interroge sur l'arabesque du corps, la ligne courbe et

continue entre le bras ballant et la jambe de Margot, et l'attitude de Gaspard qui ne fixe que le visage de Margot, tout en jouant avec une patelle fixée au rocher. Le visage de Margot est coupé, pour orienter le regard sur ce désir et aussi pour donner plus de grâce et de cohérence dans les proportions, comme le genou de Claire ou le dos de Chloé dans *L'Amour l'après-midi*. C'est un portrait caché, mais montré aux yeux de tous, du désir de Gaspard.

De ce que peut ressentir Gaspard et le spectateur, il pourrait n'y avoir qu'un pas, comme entre l'idée que se fait Rohmer du cinéma, de son expression picturale, et le concret et la réalité des corps dans ses films. « Le thème du désir est cinématographiquement l'un des plus riches ; car il exige qu'à nos yeux soit étalée l'entière distance qui, dans le temps ou l'espace, sépare le guetteur de sa proie. L'attente jouit d'elle-même et l'éclat tendre d'une gorge [...] pour le désir impuissant se colore d'une séduction nouvelle¹. » Cette idée de désir et de distance se retrouve bien sûr dans les trajectoires que prennent Gaspard et la fille avec qui il est. Bien que l'image soit en deux dimensions, elle nous montre le monde dans sa totalité, y compris au loin la ligne d'horizon. Pour résoudre le rapport d'un monde en trois dimensions reproduit par une image en deux dimensions et pour exprimer les trajets dans la profondeur de champ, il faut considérer le travail de stylisation des parcours : Gaspard et Margot suivent le chemin côtier, problème difficile à résoudre à cause du caractère accidenté de la côte.

La trajectoire de Gaspard n'est ni rectiligne ni en cercle fermé, elle est sinueuse. Et c'est le désir qui courbe ses trajectoires indivi-

duelles. C'est pour cette raison que la seule statue qu'on voit dans le film a son importance. Elle peut certes être un rapport à un autre art, la sculpture, que tisserait le cinéaste mais c'est en puissance le rapport qu'entretient son alter ego Gaspard avec cette troisième dimension : il peut tourner en rond autour de cette figure, son désir peut se figer dans ses courbes, il peut méditer son désir, tout en vivant une « situation inextricable ». Il reste un temps au pied de la statue dont on ne voit que les jambes et un serpent.

Il peut contempler l'expression de son envie, mais avec heurts et reproches. Solène le dit à Gaspard dans cette séquence : « Les mecs sont tous des tordus : ils veulent prendre aucun risque. Quand ils tiennent une fille, ils la lâchent pas... avant d'être sûrs de l'autre. » On devine sous les apparences légères de la chronique de vacances la précision et l'importance d'un ton où régler sa vie se fait autant dans la découverte d'une vérité souvent évitée que dans le parcours physique et les postures corporelles adoptées. Comme le dit Margot : « Je m'aperçois que tu n'es pas aussi godiche que tu t'en donnes l'air. Tu plais aux filles. – Oui, mais pas à celle que je veux. – Tu la veux vraiment ? – T'as raison, j'sais pas. J'attends, je verrai. – Il faudra bien choisir. – Ça j'en doute. – J'aimerais bien que tu aies à choisir, ça te ferait les pieds ! » À l'opposé du siège de la pensée, les pieds sillonnent le sentier, et ça lui apprendra à vivre.

1) Éric Rohmer, « Vanité que la peinture », in *Le Goût de la beauté, Cahiers du cinéma*, « Petite Bibliothèque », Paris, 2004, p. 85.

FILIATIONS

« *L'Océan resplendit sous sa vaste nuée.* »

Victor Hugo, « Éclaircie », *Les Contemplations*, livre VI.

Rohmer conçoit avec discrétion Dinard dans *Conte d'été*, ou Biarritz dans *Le Rayon vert*, comme une ville d'art. Dinard ne se restreint pas à la beauté architecturale des villas qu'elle abrite et bien avant le cinéma, la peinture a su interpréter, transposer, métaphoriser le paysage, composer avec lui. Le succès des stations balnéaires coïncide avec le succès du livre de Jules Michelet, *La Mer*, publié pour la première fois en 1861, qui témoigne d'une nouvelle sensibilité en France : « *L'Océan parle. L'Océan est une voix. Il parle aux astres lointains, répond à leur mouvement dans sa langue grave et solennelle. Il parle à la terre, au rivage d'un accent pathétique, dialogue avec leurs échos. [...] Il s'adresse à l'homme surtout. Comme il est le creuset fécond où la création commença et continue dans sa puissance, il en a la vivante éloquence ; c'est la vie qui parle à la vie. [...] C'est la grande voix de l'Océan.* » La mer, pour le monde artistique en France, devient un véritable motif, et plus seulement la seule métaphore de la colère. Car la mer a longtemps revêtu un caractère catastrophique : elle était un monde mystérieux, changeant, instable, elle était le déluge, elle était la tempête, depuis la Bible jusqu'à *Moby Dick* de Herman Melville. Avec le livre de Michelet, la mer est amenée pour la première fois à devenir son propre sujet, libre de tout drame humain, de toute scène de bataille... Que ce soit en littérature comme en peinture, il y a du nouveau : il existe une proximité physique de l'auteur ou de l'artiste avec la mer. L'artiste s'approche de l'eau. Il recherche ce face-à-face, pénètre du regard cette eau aux accents parfois violents, souvent doux chez Rohmer, cette eau mouvante



Remorques de Jean Grémillon (1941, MK2)

rythmée par le flux et le reflux des vagues. La vague va devenir elle-même motif. Traitée non plus comme un élément de la dramaturgie du naufrage, elle représente le mouvement pur.

Pour que commence à apparaître ce qui n'était alors que détail comme sujet même d'une œuvre, il faut que l'artiste se soit « abîmé » dans la contemplation de la mer, qu'il ait entendu sa voix. Cette approche passe par la réalité toute physique du site où la rencontre a lieu. Michelet, par exemple, préconise de choisir « les plages, les grèves [ou] les falaises » en fonction de son attente ou de son humeur. Pour lui, l'avantage des falaises, c'est qu'« au pied de ces hauts murs bien plus sensiblement qu'ailleurs on apprécie la marée, la respiration, disons-le, le pouls de la mer [...] mais pour entrer en relation suivie avec elle, les grandes plages sablonneuses [...] sont bien plus commodes. [...] Elles laissent rêver... C'est là qu'en un long tête à tête, quelque intimité s'établit¹. On y prend comme un sens nouveau pour comprendre la grande langue. » Jean Grémillon, avec son film *Remorques* (1941), parlera cette langue dans la scène où André (Jean Gabin) et Catherine (Michèle Morgan) tombent amoureux.

Dans l'attitude perceptive face à la mer, on laisse le regard errer dans sa démarche exploratrice de l'espace, comme Gaspard et Margot : un pied après l'autre sur le sentier côtier. L'écoute, elle, suit le cours du son dans le temps : l'espace s'offre à la parole errante de nos deux protagonistes. Dans ce spectacle de la mer, le son est ce qui enveloppe et ramasse l'image dont il synthétise les points forts : les goélands, le son ambiant plus ou moins proche des vacanciers, la parole distincte. C'est aussi un cinéma où l'on joue avec la distance de la plage à la mer (jusqu'à être dans la mer : le bain ; ou sur la mer : la



Victor Hugo, *Les Contemplations, Livres V et VI* (1966, CNDP)

sortie en bateau) et c'est en quelque sorte entrer et sortir d'un espace filmique privilégié, celui de la terre ferme.

Gaspard, notre héros, ne se jette jamais à l'eau : prendre le bateau pour le rail d'Ouessant est devenu inconcevable et il espère toujours que le destin ou le hasard fasse les choses à sa place. Il se veut aidé par autre chose. « *Rien n'est fortuit sauf le hasard* », comme l'a souvent répété Rohmer. Et c'est vrai aussi d'un film. « *Au cinéma, on n'est pas porté par l'écriture. Si on n'est pas aidé par la nature, par ce qui arrive autour de soi, les particularités des acteurs, les incidents météorologiques, la résistance de la matière et du sol, on est très désemparé. On a besoin de s'affronter à ça².* » Jacques Rozier (dont les films ont été défendus par Rohmer) dans *Du côté d'Orouët* (1973) joue perpétuellement de cette confrontation avec la nature, comme Rohmer dans d'autres films précédant *Conte d'été* : *La Collectionneuse*, *Pauline à la plage*, *Le Rayon vert* mais surtout *Victor Hugo, Les Contemplations, Livres V et VI* (1966) où le texte du poète dévore le flux d'images de Jersey comme la mer mange le récif.

Là où la peinture sait évoquer la part d'immobilité de la villégiature, donnant à voir une plage et une mer souvent discrètes voire lointaines (*Le Quai de Dinard* d'Ethel Carrick Fox ou *la Promenade sur la jetée* de Raoul Dufy), le cinéma est plus enclin à représenter le cadre dynamique du littoral.

1) Un siècle plus tard, les *Entretiens au bord de la mer* d'Alain insistent sur l'importance de l'homme face à la mer et sur ce que la vue de la mer a d'important pour chacun. Notons que le maître de philosophie de Maurice Schérer au lycée Henri-IV était le disciple d'Alain.

2) « Éric Rohmer, les aventures de Constance et Variété », supplément des *Inrockuptibles*, n° 166, septembre 1998, p. 4.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Nous recensons ici les textes utiles à la compréhension et à l'analyse de *Conte d'été*. Pour une bibliographie plus générale et plus complète concernant le cinéma d'Éric Rohmer, nous renvoyons à celle de Noël Herpe et Mireille Dobrzynski dans l'ouvrage *Rohmer et les autres* (Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007).

Ouvrages d'Éric Rohmer

Le Goût de la beauté, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1984 ; Cahiers du cinéma, « petite bibliothèque », 2004 – recueil d'articles de Rohmer écrits entre 1948 et 1979).

De Mozart en Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique, Actes Sud, Arles, 1998.

- *Contes des quatre saisons*, Cahiers du cinéma, « petite bibliothèque », 1998 (scénarios des films). *Elisabeth*, Gallimard, Paris, 1946 (réédité aux éditions Gallimard sous le titre *La Maison d'Elisabeth* en 2007).

Le Celluloïd et le marbre, Léo Scheer, Paris, 2010 (recueil d'articles parus en 1955 et dernier entretien du cinéaste).

À propos de *Conte d'été*

« Éric Rohmer : Conte d'été », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 455, octobre 1996. Avec une introduction qui insiste sur l'ouverture sur le champ des possibles

des personnages, un découpage après montage et une revue de presse.

Emmanuel Burdeau, « Conte d'été d'Éric Rohmer », *Cahiers du cinéma* n° 502, mai 1996. Un ensemble d'entretiens avec les techniciens, les comédiens et Éric Rohmer a été publié dans le n° 503 en juin 1996.

Yann Tobin, « Je pars pour des longs mois, laissant Margot », *Positif*, n° 424, juin 1996.

Marcos Uzal, « Jeunesse d'Éric Rohmer, *La Fabrique du Conte d'été*, Françoise Etchegaray et Jean-André Fieschi », *Cinéma 011*, Léo Scheer, 2006.

Sur les films d'Éric Rohmer

Ouvrages

Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », Paris, 1999.

Carole Desbarats, *Pauline à la plage*, Yellow Now, Crisnée, 1990.

Joël Magny, *Éric Rohmer*, Rivages, « Cinéma », Paris, 1989.

Michel Serceau, *Les Jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Le Cerf, Paris, 2000.

Articles et entretiens

Deux numéros importants des *Cahiers du cinéma* abordent l'intégralité de l'œuvre du cinéaste : « Rohmer, *Triple Agent* et toute son œuvre », *Cahiers*

du cinéma, n° 588, mars 2004, avec une chronologie du cinéaste, et « Rohmer For Ever », *Cahiers du cinéma*, n° 653, février 2010, publié juste après sa mort, fait de nombreux témoignages dont ceux de ses techniciens, d'Amanda Langlet et de Melvil Poupaud.

Alain Masson, « Éric Rohmer, Fidèle à lui-même », *Positif*, n° 589, mars 2010.

DVD

Films d'Éric Rohmer

Les longs métrages de fiction de Rohmer sont édités par Opening, notamment les « Contes des quatre saisons » réunis en coffret.

Le Laboratoire d'Éric Rohmer, un cinéaste à la Télévision Scolaire : coffret DVD édité par le CNDP dans la collection « Présence de la littérature », qui réunit une partie des films réalisés par Éric Rohmer entre 1963 et 1970 pour la Radio Télévision Scolaire.

Films à propos du cinéma d'Éric Rohmer et du *Conte d'été*

Éric Rohmer, preuves à l'appui, film d'André S. Labarthe (1994), DVD MK2, Paris, 2005.

La Fabrique du Conte d'été, film de Françoise Etchegaray et Jean-André Fieschi (2005), DVD SCEREN/CNDP, coll. « Eden Cinéma », 2006.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.luxvalence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Jouer avec le hasard

Le générique, une succession de cartons un peu passés au soleil, présente simplement « Éric Rohmer - Contes des quatre saisons », puis « Conte d'été », tel un livre. *Conte d'été* est le troisième volet des « Contes des quatre saisons ». Son héros choisit de ne pas choisir, attend une fille, en fréquente une autre qui lui suggère d'aller dans les bras d'une troisième.

Forcément solaire, mais au gré du temps dinardais, l'été succède au printemps et à l'hiver, et s'associe au bord de mer, comme le prologue de *Conte d'hiver* sur une plage du Morbihan ou l'épilogue de *Ma nuit chez Maud* à Belle-Île.

Rohmer donne autant d'importance aux lieux du récit et à la place qu'y occupe la nature qu'aux détails de mise en scène, et en particulier à cette façon qu'ont les personnages de se tourner autour. Rohmer reprenait le mot de Rimbaud : « *il faut être absolument moderne* », une façon de déclarer qu'il ne faut pas se tromper de modernité. *Conte d'été* prouve avec l'œuvre toute entière qu'il ne se démodera pas.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Philippe Fauvel enseigne à l'Université de Picardie Jules Verne et travaille sur les films pédagogiques d'Éric Rohmer. Il a été membre du comité de rédaction de *Vertigo* et a collaboré aux revues *Trafic*, *Critique* et *Positif*. Il a contribué à l'ouvrage *Rohmer et les autres* (Presses Universitaires de Rennes, 2007) et s'est entretenu avec le cinéaste à propos de ses textes critiques publiés en 1955 dans les *Cahiers du cinéma*, comparant le cinéma aux autres arts dans *Le Celluloïd et le Marbre* (Léo Scheer, 2010).

